

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DALVANI FERNANDES

CÉLULA DA RIMA: A CONFORMAÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO NA  
RELAÇÃO HIP-HOP E RELIGIÃO

CURITIBA

2016

DALVANI FERNANDES

CÉLULA DA RIMA: A CONFORMAÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO NA  
RELAÇÃO HIP-HOP E RELIGIÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Doutor em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Sylvio Fausto Gil Filho

CURITIBA

2016

Fernandes, Dalvani

Célula da rima: a conformação simbólica do espaço na relação hip-hop e religião / Dalvani Fernandes. – Curitiba, 2016.  
234 f. : il.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia.  
Orientadora: Sylvio Fausto Gil Filho  
Bibliografia: p.217-231

1. Religião e geografia. 2. Espaço. 3. Juventude. I. Gil Filho, Sylvio Fausto. II. Título.

CDD 911



MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR CIÊNCIAS DA TERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA





PARECER

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Geografia reuniram-se para a arguição da Tese de Doutorado, apresentada pelo (a) candidato (a) **DALVANI FERNANDES** intitulada “**CÉLULA DA RIMA: A CONFORMAÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO NA RELAÇÃO HIP-HOP E RELIGIÃO**”, para obtenção do grau de Doutor em Geografia, do Setor de Ciências da Terra, da Universidade Federal do Paraná Área de Concentração **Espaço, Sociedade e Ambiente**, Linha de Pesquisa Território, Cultura e Representação.

Após haver analisado o referido trabalho e arguido o (a) candidato (a), são de parecer pela aprovação da Tese.

Curitiba, 18 de abril de 2016.

Nome e Assinatura da Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Sylvio Fausto Gil Filho - orientador  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Ana Luisa Fayet Sallas - UFPR  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alessandro Filla Rosaneli - PPGGEO/UFPR  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Joseli Maria Silva - UEPG  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos Alberto Torres - Depto Geografia/UFPR

## AGRADECIMENTOS

Acredito que existe alguma energia incompreensível para nós, seres humanos, e que, de certa forma, a religião e a arte conseguem se aproximar dela. Alguns, como eu, chamam esse mistério de Deus. A essa força que tudo move e ilumina, eu agradeço!

Agradeço também à minha família pelo suporte emocional, em especial, à minha amada esposa Suelen Regina e ao meu filhão Davi. São seis anos seguidos de pesquisa: dois destinados ao mestrado e quatro ao doutorado. Sem vocês, nada disso faria sentido.

Ao professor Dr. Sylvio Fausto Gil Filho, obrigado pela orientação, que para mim foi além da tese. Seu caráter, dedicação e profissionalismo servirão sempre como exemplos a serem seguidos na academia e na vida.

Agradeço a todos/as os/as professores/as dos programas de pós-graduação em Geografia e História da UFPR, que tiveram paciência em me ensinar enquanto eu cumpria os créditos para o doutorado. Em especial aos professores Dr. Alessandro Filla e Dr. Jorge Montenegro pela colaboração de excelência durante a banca de qualificação.

Aos amigos da secretaria da Pós, Adriana e Zem, sempre solícitos e sorridentes diante de todas as nossas demandas, obrigado! Agradeço ainda ao Victor Reis Chaves Alvim pela gentileza de ter revisado o *abstract* do trabalho e à minha amiga Scheyla Horst pela revisão ortográfica.

Aos colegas já doutores, que andaram/andam junto comigo um bom trecho desse longo trajeto da formação acadêmica, não poderia deixar de citar o Dr. Clevisson Pereira, o Dr. Jorge Fávaro, o Dr. Leandro Rafael Pinto, o Dr. Marcos Torres e o Dr. Ricardo Feitosa: é um privilégio tê-los como amigos.

Falando em amigos, obrigado Diórgenes Alves pelo apoio e aos professores de filosofia Elói Corrêa dos Santos e André Cremonezi pelas colaborações para a tese, frutos de muitas horas de diálogo gastas comigo. E obrigado ao colega de trabalho, de skate, de churrasco e de pesquisa, meu amigo Jaime Amador Soares, que sempre esteve disposto a ouvir as queixas e as dificuldades impostas pela vida de professor/doutorando/pai/esposo/filho. Que nossos *yin* e *yang* estejam em harmonia.

Agradeço o IFPR/Campus Curitiba pelo espaço e tempo fornecidos para a pesquisa, em especial pelo afastamento concedido em 2015. Não poderia deixar de enaltecer os meus orientandos/as que colaboraram nos projetos de pesquisa sobre religião e *hip-hop* que orientei no IFPR, obrigado Alessandra Amaral, Dalete M. de Paula, Fernanda A. P. Vanni, Gabriela C. Aguiar, Heloisa V. B. A. da Silva, Juliana Incote, Sara A. M. Gomes e Vinícius de F. Camilo.

O meu agradecimento mais especial guardo para o final. Ele é dedicado a todos/as aqueles/as que fazem o Movimento Hip-Hop acontecer na capital do Paraná. Cito o nome das pessoas que colaboraram diretamente com este trabalho: Thiago Cachatori, colega da Geografia e profundo conhecedor da cultura *hip-hop* em Curitiba, agradeço pelas leituras críticas e apontamentos importantes para o texto. E muito obrigado aos Mc's que cederam entrevista, permitindo que conhecêssemos um pouco mais de cada um: Dow Mc e Thestrow (Inthefinityvoz) – Don Cór, Crazy L e Maguila (V.C.S.) – Zidane e Gianinni (Santa Gang) – Alexandre R. Neto (ALX) – José R. S. da Silva (Carioca). Da mesma forma, agradeço aos entrevistados da Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra: Pastor Felipe Ferro e Marlon Campos (músico e fundador da Célula da Rima).

## EPÍGRAFE

*"(...)*

*Hip means to know, it's a form of intelligence  
To be hip is to be update and relevant  
Hop is a form of movement  
You can't just observe a hop, you gotta  
hop up and do it*

*Hip and hop is more than music  
Hip is the knowledge, hop is the movement  
Hip and Hop is intelligent movement  
Or relevant movement, we sellin the music*

*So write this down on your black books and journals  
Hip hop culture is eternal  
Run and tell all your friends  
An ancient civilization has been born again, it's a fact*

*I come back, every year I'm the strongest  
KRS-One, Marley Marl, yup, we last the longest  
Let's go, I come back cause I'm not in the physical  
I create myself, man, I live in the spiritual*

*I come back through the cycles of life  
If you been here once you gon be here twice  
So I tell you, I come back cause you must learn  
too  
Hip hop culture is eternal*

*Hip hop, her infinite power  
Helpin' oppressed people, we are unique and unequaled  
Hip hop, holy integrated people  
Havin' omnipresent power, the watchman's in the tower  
of  
(...)"*

*"(...)*

*Hip significa saber, é uma forma de inteligência  
Para ser hip é preciso estar atualizado e relevante  
Hop é uma forma de movimento  
Você não pode apenas observar um hop, você precisa  
"hop up" e fazer*

*Hip e hop é mais do que música  
Hip é o conhecimento, hop é o movimento  
Hip e Hop é movimento inteligente  
Ou movimento relevante, nós estamos vendendo música*

*Então escrevam isso nos seus livros pretos e jornais  
Cultura hip hop é eterna  
Corre e conte para todos seus amigos/as  
Uma civilização anciã nasceu outra vez, é um fato*

*Eu voltei, todo ano eu sou o mais forte  
KRS-One, Marley Marl, sim, somos os que duram mais  
Vamos lá, eu voltei porque eu não estou no físico  
Eu criei a mim mesmo, eu vivo no espírito*

*Eu voltei através dos ciclos da vida  
Se você esteve aqui uma vez você estará aqui duas  
Então eu te digo, eu voltei porque você precisa aprender  
também  
Cultura hip hop é eterna*

*Hip hop, seu poder infinito  
Ajudando o povo oprimido, somos únicos e inigualáveis  
Hip hop, sagrado povo integrado  
Possuidor do poder onipresente, o vigia está na torre  
do...  
(...)"*

KRS-One and Marley Marl, "Hip Hop Lives (I come back)"  
(Álbum: Hip Hop Lives, 2007)

## RESUMO

Religião e hip-hop partilham de isonomia, pois ambos podem oferecer um “sentido pra vida”, um código que ajuda a plasmar a realidade conformando espaços de significação. Ambos são esforços para tornar a vida mais significativa. A religião sempre tratou das questões fundamentais da existência humana (de onde viemos? Para onde vamos?). O hip-hop, por sua vez, não tem os mesmos desígnios, mas parte de um princípio semelhante: procura compreender nosso lugar dentro do contexto desse mundo. O objetivo do trabalho é compreender a relação estabelecida entre esses dois universos culturais que constituem diferentes experiências juvenis. A Geografia da Religião é acionada aqui a partir dos seus conceitos fundamentados na filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer. A partir deles, defendemos a tese de que, assim como a religião, o hip-hop também funciona como forma simbólica. Nosso estudo se pautou em observações participantes realizadas na Célula da Rima, espaço criado pela Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra (Curitiba/PR) para evangelização dos jovens através do *Rap*. Entram como conceitos importantes neste trabalho as ideias de comunidade simbólica e equilíbrio na relação Nós-Eu. Nossos resultados apontam que a relação hip-hop e religião conforma espaços simbólicos que reconfiguram a realidade aparente. Em tais espaços religião e hip-hop se enlaçam resultando em conflitos e novas compreensões da realidade: a periferia torna-se local de evangelização em potencial, os discursos sócio-combativos entram em choque com conteúdos conservadores, a Igreja transforma-se em palco de shows e os rappers assumem o papel de profetas.

*Palavras-chave:* Espaço, Forma Simbólica, Hip-Hop, Juventude, Religião.



## **ABSTRACT**

Religion and hip-hop share of equality, because both can offer a "meaning to life", a code that helps to shape the reality conforming spaces of meaning, both are efforts to become the more meaningful life. Religion has always dealt with the fundamental questions of human existence (where did we come from? Where are we going?). The hip-hop, in turn, does not have the same purposes but part of a similar principle, seeks to understand our place within the context of this world. The objective of this work is to understand the relation between these two cultural universes that are different youth experiences. The Geography of Religion is thrown here from their concepts based on Ernst Cassirer's philosophy of symbolic forms. From them we defend the thesis that, like religion, hip-hop also works as a symbolic form. Our study was based on participant observations made in Célula da Rima, a space created by the Evangelical Community Sara Nossa Terra (Curitiba / PR) for evangelization of young people through Rap. The ideas of symbolic community and of balance in the Us-Me relations are also included as important concepts in this work. Our results point that relation between the hip-hop interface and religion, conforms symbolic spaces resignifying the apparent reality. In these spaces hip-hop and religion intertwine, resulting in conflicts and new understandings of reality: the periphery becomes potential evangelization space, combative-social discourse clash with conservative contents, the Church becomes a stage and rappers becomes a prophets.

*Keywords:* Space, Symbolic Form, Hip-Hop, Youth, Religion.

## RÉSUMÉ

Religion et hip-hop partagent d'isonomie, parce que les deux peuvent offrir un "sens pour la vie", un code qui aide à former la réalité en se conformant des espaces de signification, les deux sont des efforts pour rendre la vie plus significative. La religion a toujours traité des questions fondamentales de l'existentialisme humain (d'où nous sommes venus? Où nous allons à l'avenir?). Le hip-hop, à son tour, n'a pas les mêmes objectifs, mais il part d'un principe semblable, il essaye de comprendre notre place à l'intérieur du contexte de ce monde. L'objectif de ce travail est de comprendre la relation établie entre ces deux univers culturels et son impact dans la vie des jeunes. La Géographie de la Religion est actionnée ici à partir de ses concepts basés sur la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer. À partir d'eux nous défendons la thèse dont, ainsi que la religion, hip-hop aussi fonctionne comme forme symbolique. Notre étude s'est réglée dans des observations participants réalisés à la Célula da Rima, espace créé par La Communauté Évangélique Sara Nossa Terra (Curitiba/PR) pour l'évangélisation des jeunes travers le Rap. Entrent comme des concepts importants dans ce travail, les idées de la communauté symbolique et l'équilibre dans relation Nous-Je. Nos résultats indiquent que la relation du hip-hop et de la religion conforme des espaces symboliques qui reconfigurent la réalité évidente. Dans ces espaces religion et hip-hop s'enlacent, résultant en conflits et des nouvelles compréhensions de la réalité: la périphérie devient un espace d'évangélisation en potentiel, les discours politiques entrent en conflit avec des contenus conservateurs, l'Église devient scène de shows et les rappers deviennent des prophètes.

*Mots-clés:* Espace, Forme Symbolique, Hip-Hop, Jeunesse, Religion.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01: CASSIRER E AS FORMAS SIMBÓLICAS.....	50
FIGURA 02: HIP-HOP FUNCIONANDO COMO FORMA SIMBÓLICA.....	53
FIGURA 03: RAPPERS INTERPRETANDO LETRA GOSPEL.....	62
FIGURA 04: GRAFFITI REPRESENTANDO A PERIFERIA.....	63
FIGURA 05: CARTAZ DA CAMPANHA “PICHAÇÃO É CRIME”.....	64
FIGURA 06: “PIXOS” EM CURITIBA.....	65
FIGURA 07: JOVEM DANÇANDO BREAKING EM FRENTE AO SHOPPING ITÁLIA....	65
FIGURA 08: ESPACIALIDADES DO HIP-HOP.....	66
FIGURA 09: HIP-HOP E SEUS ELEMENTOS.....	96
FIGURA 10: CAPAS DOS ÁLBUNS CONSCIÊNCIA BLACK E HIP-HOP CULTURA DE RUA.....	111
FIGURA 11: PIXO ERGO SUM.....	127
FIGURA 12: FINALISTAS PRÊMIO PARANÁ HIP-HOP 2013.....	141
FIGURA 13: GRAFFITI FEITO PELOS MEMBROS DA CÉLULA DO GRAFFITI.....	143
FIGURA 14: BISPO CIRINO FERRO E GOVERNADOR CARLOS ALBERTO RICHANA MARCHA PARA JESUS 2014.....	162
FIGURA 15: PRINCIPAIS CÉLULAS DESTINADAS AO PÚBLICO JUVENIL DA SNT....	163
FIGURA 16: FOLDER DIVULGAÇÃO DA CÉLULA DA RIMA (2013) .....	167
FIGURA 17: FACHADA DO TEMPLO DA SNT DA AV. KENNEDY.....	169
FIGURA 18: CÉLULA DA RIMA – EXPANSÃO DO FENÔMENO (2012-2013) .....	170
FIGURA 19: JOVENS NA CÉLULA DA RIMA.....	174
FIGURA 20: CÉLULA DA RIMA – SNT DA AV. KENNEDY.....	175
FIGURA 21: CONVITE PARA PARTICIPAR DO ENCONTRO REVISÃO DE VIDAS.....	177
FIGURA 22: CULTO DOS JOVENS DA SNT CHAMADO DE “ARENA JOVEM” .....	178
FIGURA 23: CÉLULA DA RIMA NA VILA MARIA EM 2014.....	183

FIGURAS 24 E 25: RENATO SALES (ESQ.) E FAZENDA RIMA (DIR.) .....	187
FIGURA 26: GRUPO V.C.S. EM APRESENTAÇÃO NA 21 IEQ. CRAZY L (ESQ.), DON CÓR (CENTRO) E MAGUILA (DIR.) .....	189
FIGURA 27: ALX (ESQ.), ABSTRATO (DIR.) .....	194
FIGURA 28: ZIDANE (ESQ.) E DOW MC (DIR.) EM APRESENTAÇÃO NA ÚLTIMA EDIÇÃO DA CÉLULA DA RIMA REALIZADA NA SNT (22/07/2013) .....	197
FIGURA 29: GRUPO INTHEFINITYVOZ.....	207

### LISTA DE QUADROS

QUADRO 01: LISTA DOS ENTREVISTADOS/AS.....	73
QUADRO 02: MC'S E GRUPOS DE <i>RAP</i> DE CURITIBA.....	132

### LISTA DE MAPAS

MAPA 01: ORIGENS DO HIP-HOP EM NEW YORK CITY.....	91
MAPA 02: DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DAS FAVELAS EM CURITIBA/PR.....	121
MAPA 03: DISTRIBUIÇÃO DOS POINTS DO CIRCUITO HIP-HOP CURITIBA.....	139
MAPA 04: IGREJAS QUE SE ABREM AO RAP.....	165
MAPA 05: LOCALIZAÇÃO DA CÉLULA DA RIMA (BAIRRO NOVO MUNDO) .....	181

## SUMÁRIO

<b>PALAVRAS INICIAIS: APRESENTAÇÃO DOS TEMAS QUE COMPÕEM A TESE.....</b>	<b>15</b>
<b>1 O HIP-HOP COMO FORMA SIMBÓLICA E A CONFORMAÇÃO DO ESPAÇO.....</b>	<b>47</b>
1.1 O HIP-HOP: COMUNIDADE INSTAURADOURA DE SENTIDOS.....	48
1.1.1 Espacialidade do Hip-Hop .....	61
1.2 COMUNIDADE SIMBÓLICA.....	67
1.2.1 Comunidade: proposta Teórico-Metodológica .....	68
1.2.2 Entre Fronteiras e Sentidos .....	75
1.3 COMUNIDADE E INDIVÍDUO: A RELAÇÃO DE EQUILÍBRIO “NÓS-EU” .....	79
<b>2 DO “SOUTH BRONX” À “SÃO BENTO”: TRAJETÓRIAS DO HIP-HOP .....</b>	<b>87</b>
2.1 HIP-HOP E A CONFORMAÇÃO SIMBÓLICA DO GUETO: UM CONTEXTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO.....	88
2.2 OS PANTERAS NEGRAS: AGRESSIVIDADE NAS RUAS.....	98
2.3 A VIOLÊNCIA NO HIP-HOP .....	100
2.3.1 Da violência ao <i>holy hip-hop</i> .....	103
2.4 HIP-HOP NO BRASIL: BREVE RETROSPECTIVA .....	106
2.4.1 Das Festas para a Rua: criando a Consciência <i>Hip-Hop</i> para um <i>Hip-Hop</i> Consciente .....	107
2.4.2 Primeiras Coletâneas de <i>Rap</i> .....	110
2.4.3 O Público e o Privado no <i>Hip-Hop</i> : Espaço de Ação para Religião.....	115
<b>3 CURITIBA PERIFÉRICA: JUVENTUDE E HIP-HOP EM CWB.....</b>	<b>118</b>
3.1 HIP-HOP <i>MADE IN</i> CURITIBA .....	126
3.2 O <i>RAP</i> .....	144
3.3 O <i>RAPE</i> A RELIGIÃO .....	146
3.3.1 O Mercado da Música Gospel (os Estereótipos da Comunidade – Olhando para Face Pública) .....	147
3.3.2 <i>Rap</i> em Curitiba: o Gospel e sua Ressignificação (Contradições na Comunidade – Olhando para a Face Privada).....	149
3.3.3 Definindo Fronteiras: o <i>Rap</i> Cristão.....	154
<b>4 SARA NOSSA TERRA: “EVANGELIZAR É COMPROMISSO, NÃO É VIAGEM!” .....</b>	<b>158</b>
4.1 BREVE HISTÓRICO DA SNT E SEU ENVOLVIMENTO COM O HIP-HOP .....	158
4.2 A CÉLULA DA RIMA: PICO DO <i>RAP</i> CURITIBANO .....	166
4.2.1 A “morte” da Célula da Rima: mais uma vítima da violência .....	179
4.2.2 A “Ressurreição” da Célula da Rima: de Célula à Igreja.....	185

<b>5 RAP E SEU POTENCIAL EVANGELIZADOR: OS PROFETAS DO RAP.....</b>	<b>188</b>
5.1 VCS: O RECONHECIMENTO ARTÍSTICO.....	189
5.2 ALX: CRÍTICA AO HIP-HOP COMO “MODA” .....	194
5.3 ZIDANE: INFLUENCIANDO O GUETO .....	196
5.4 DOW MC: RIMANDO POR AMOR.....	203
5.5 INTHEFINITYVOZ: METÁFORA DAS RUAS.....	206
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>214</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>219</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>231</b>

## PALAVRAS INICIAIS: APRESENTAÇÃO DOS TEMAS QUE COMPÕEM A TESE

O espaço é simbólico e, permeado de sentido/significado, é construído a partir de uma articulação entre universo dos fatos e universo simbólico. Tendo como base esse princípio, o objetivo deste trabalho é *compreender como o hip-hop interage, altera e se funde com a religião, e vice-versa – resultando em novas conformações simbólicas do espaço percebido*. O que o leitor encontrará nas próximas páginas é uma Geografia que pretende oferecer outra opção teórica, para além do materialismo ou estruturalismo, que responda a questões complexas que envolvem um fenômeno que se mostra simultâneo, interdependente e relacional.

O *hip-hop* tem sido uma das culturas juvenis mais pesquisadas no país, a qual vem ganhando cada vez mais destaque nos estudos geográficos, pois possui a necessidade de ser abordada a partir de perspectivas que revelem a importância da dimensão espacial para sua compreensão, enquanto fenômeno urbano, social, político e cultural. Também é compreendido como instrumento de engajamento social de jovens que, em geral, são identificados como população de baixa renda, que habitam periferias, encontram-se na faixa etária de 15 a 30 anos e estão em situação de significativa vulnerabilidade social (MENEZES; COSTA, 2010).

De acordo com Silva (2012a, p. 28), “o termo *hip* é usado no inglês dos Estados Unidos desde 1898 e significa ‘algo atual’, ‘que está acontecendo no momento’; e *hop* refere-se ao movimento da dança”. Criado por Afrika Bambaataa<sup>1</sup> em 1978, a nomenclatura “*hip-hop*” foi inspirada na forma de dançar nos guetos nova iorquinos, “o saltar (*hip*) movimentando os quadris (*hop*)” tem como peculiaridade a expressão artística, podendo ser visualizado em sua forma a partir de seus quatro elementos: **DJ** (*Disk Jockey*), **MC** (Mestre de Cerimônia), **graffiti**<sup>2</sup> (artes plásticas) e **breaking** (dança). Dj e Mc se juntam

---

<sup>1</sup> Nome artístico do estadunidense Kevin Donovan. Muitos membros do movimento *hip-hop* o definem como King Afrika Bambaataa, devido ao fato de ser designada a ele a criação do termo *hip-hop* e seu profundo empenho para o desenvolvimento dessa cultura. (FÉLIX, 2005).

<sup>2</sup> Segundo Munhoz (2003, p. 02), **Graffiti** é a grafia mais comum de se encontrar este termo entre os atores que o praticam. “Esta grafia é adotada universalmente, ou seja, tanto os atores brasileiros como nos demais países usam o termo na forma *graffiti*.” Procurando respeitar a maneira com que os próprios grafiteiros designam o termo, utilizaremos em nosso trabalho a palavra *graffiti*.

para formar uma das caras mais conhecidas do *hip-hop*, trata-se do **RAP**, do inglês *Rhythm and Poetry* (Ritmo e Poesia), sendo que nesse elemento o MC também é conhecido como *rapper*. Falaremos neste trabalho sobre *hip-hop*, com um recorte focado no elemento *Rap*. As expressões do *hip-hop* variam de acordo com os interesses de quem se apropria dele. Sendo assim, no *Rap*, por exemplo, vemos muitas variações, partindo de *raps* realistas (que falam do cotidiano das periferias), *raps gangstas* (que tratam da violência do mundo do crime), *raps gospel* (apresentam temas religiosos com intenção de evangelização), entre outros<sup>3</sup>. Da mesma forma o *graffiti* pode apresentar de imagens religiosas à demarcação de território de gangues. O *breaking* pode ser dançado em competições especializadas ao som de *50 Cent*<sup>4</sup> ou em salões de Igrejas pentecostais como forma de louvor e adoração. Partindo dessa ideia de forma, apresentamos na tese a proposta de compreensão do *hip-hop* como *forma simbólica*, com fundamentação na teorização do filósofo da linguagem Ernst Cassirer (1874-1945).

Forma simbólica (CASSIRER, 2001; 2004; 2011) é uma ideia-chave para nosso trabalho. Cassirer nos ensina que jamais entenderíamos o mundo cultural, que é puramente simbolizante, se não partindo da linguagem. O ser humano precisa viver num universo que faça sentido, num mundo de símbolos, pois o Homem “vive mais bem na névoa de emoções imaginárias, entre esperanças e temores, em suas fantasias e sonhos”, que no mundo bruto dos fatos (CASSIRER, [1944] 2005, p. 48-49). Linguagem, Mito, Religião, Arte e Ciência são considerados formas simbólicas, pois através deles tomamos consciência do mundo e o ordenamos. Acreditamos que da mesma forma o *hip-hop* pode se apresentar como uma verdadeira visão de mundo, um

---

<sup>3</sup> Em nossa pesquisa nos deparamos com inúmeros estilos de rap e distintas classificações. Não encontramos uma discussão acadêmica profícua sobre o tema. As classificações em geral são feitas por *hip-hoppers* ou grupos ligados à música. O site <billboard.com.br> publicou um vídeo do Rapper NLJ onde são expostos nada menos que 23 estilos diferentes de rap estadunidenses, nessa lista aparecem: *Slam Poetry*, *Old School Rap*, *Gangsta Rap*, *Techno Rap*, *Rasta/Dub Rap*, *Christian Rap*, *Nu-metal Rap*, *Horrocore*, *Political Rap*, *Trap Rap*. O site <estilosderap.blogspot.com.br> apresenta uma lista mais sucinta para o Rap Nacional, a classificação varia quanto ao conteúdo da letra, técnica vocal, postura no palco, tipo de produção das batidas, entre outros pontos. Desse modo temos, *rap*: gospel, secular, Tradicional/Realista, Gangsta, P.I.M.P., Underground, Bate-Cabeça, Futurista e Rap Pop.

<sup>4</sup> *50 Cent* é um conhecido rapper americano do estilo Gangsta Rap que chegou à fama com o lançamento dos álbuns: *Get Rich or Die Tryin'* (2003/ Fique rico ou morra tentando) e *The Massacre* (2005).



instrumento intelectual a serviço dos/das jovens da periferia, com uma gama de articulações simbólicas que permitem aos jovens compreenderem o mundo ao seu entorno, criando novas realidades ao mesmo tempo em que criam novas significações, pois somos nós que plasmamos o nosso mundo, variando os significados de acordo com as nossas experiências. Uma experiência espacial da periferia urbana tem no *hip-hop* a possibilidade de encontrar um mundo que faça sentido. Não pelo seu caráter explicativo, mas pela sua eficiência simbólica. Nessa lógica, Cassirer ([1944] 2005, p.50) afirma: “em vez de definir o homem como *animal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum*”.

Dizer que o *hip-hop* é (funciona como) uma forma simbólica implica em aceitarmos que existem expressões dessa forma, isto é, maneiras através das quais ela se espacializa e toma dimensões no mundo empírico.

Para Silva (2012, p. 124), “o real é a matéria bruta do dia a dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do *rap*”. A questão é como o *hip-hop* “traduz” essa realidade? Como animal simbólico, o sujeito que utiliza o *hip-hop* transforma as dificuldades (pobreza, violência, marginalidade, etc), enfrentadas pelo povo, em ideias fortes que sustentam uma identidade positiva para a periferia. Nossa grande questão se insere aí: como o *hip-hop* faz isso? Há uma necessidade de conformar o real, dando-lhe um outro tom. Através da batida criada pelo DJ e das frases que, seguindo o *groove* (ritmo), são sempre rimadas, o real passa a fazer sentido, pois é construído e compartilhado por outros que fazem parte da mesma “comunidade de sentido”. Pensando assim, é possível que essa forma se expresse através de diferentes dimensões: social, política, comunitária, discursiva, lúdica, entre outras.

É comum observar nos trabalhos acadêmicos uma relação empática entre pesquisador e *hip-hop*, por identificar no movimento a possibilidade de desenvolvimento cultural, político e social dos jovens. É um movimento com amplas potencialidades de transformação social, por essa razão há uma grande expectativa utópica pairando sobre os discursos acadêmicos que evocam o *hip-hop*. Por outro lado, trabalhos com enfoques mais fenomenológicos, que “procuram reconhecer as incertezas, ambiguidades e fragilidades dessa cultura juvenil”, são raros, aponta Turra Neto (2008; 2012). É neste ponto que nos inserimos.

Nossa aproximação fenomenológica<sup>5</sup> começou em março de 2012 e se estendeu até março de 2014. Pautados pela observação participante, visitamos a Igreja Comunidade Sara Nossa Terra (SNT), localizada em Curitiba/PR, buscando compreender a dinâmica de um encontro semanal que acontecia nessa Igreja, chamado Célula da Rima. Na célula<sup>6</sup>, *Rap* e Religião eram faces da mesma moeda. Idealmente uma célula deve ter até 10 pessoas, todavia, a Célula da Rima (criada em maio de 2012) com oito meses de funcionamento chegou a juntar mais de 200 jovens na casa onde as reuniões aconteciam, na rua Afonso Fruit, 10, bairro Portão. Esse fenômeno despertou em nós as seguintes questões: como o *hip-hop* é compreendido pela igreja? E como a Religião é compreendida pelos jovens *rappers*?

A partir dessas indagações organizamos nosso referencial teórico pensando a Cultura *hip-hop* e a Religião em duas esferas: a) do indivíduo (subjetiva); e, b) da comunidade (intersubjetiva). Como embasamento teórico basilares trazemos os conceitos de Forma Simbólica (CASSIRER, [1944] 2005) e Comunidade de Sentido, ideia fundamentada na proposta de “construção simbólica de comunidade”, defendida por Cohen ([1985] 2007). Ambos os pontos serão melhor explorados no decorrer do capítulo 1.

Para responder a primeira pergunta (como o *hip-hop* é compreendido pela igreja?), sugerimos interpretar o *hip-hop* como Forma Simbólica – vazio de conteúdo. Assim pensado, pode ser utilizado como ferramenta útil para veicular qualquer tipo de mensagem. É partindo daqui que a Religião entra em cena, pois abraça o *hip-hop* como *estratégia de evangelização*. Isso fica claro quando lemos as palavras do Pastor Felipe<sup>7</sup>, que foi um dos coordenadores da Célula da Rima e atualmente é um dos responsáveis pela Igreja SNT em Curitiba:

---

<sup>5</sup> De acordo com o dicionário de filosofia, Fenomenologia foi um termo cunhado no século XVIII pelo filósofo J.H. Lambert (1728-1777), “designando o estudo puramente descritivo do fenômeno tal qual este se apresenta à nossa experiência”. (JAPIASSÚ E MARCONDES, 1996, p.102). Em nossa tese falamos de uma fenomenologia cassireriana, isto é, buscamos compreender os sentidos/significados que os sujeitos (*rappers*) dão ao mundo.

<sup>6</sup> De acordo com o Pastor Felipe, para a Igreja SNT, célula “é uma estrutura pequena da Igreja, criada para gerar relacionamentos, interatividade e uma abertura maior”. São pequenos grupos onde os fiéis se reúnem para estudar a Bíblia e se conhecerem melhor, podem acontecer fora do Templo e comumente pessoas de fora da Igreja são convidadas a participarem dessas reuniões.

<sup>7</sup> Entrevista cedida no dia 18/06/2015.

(...) o pessoal purista do *hip-hop* eles seguem a linha do Zulu Nation do Afrika Bambaataa<sup>8</sup>, que o *hip-hop* vai mudar o mundo, que o *hip-hop* é um agente de mudança. Eu não acredito nisso. Eu acho que isso é mais uma ilusão, é mais uma ideologia furada, igual muita gente acreditou que o comunismo ia mudar o mundo, muita gente acreditou que “Paz e Amor” ia mudar o mundo, e eu não vejo isso mudar o mundo. Eu como cristão só uma coisa muda o mundo, Deus. (...) então por que você mexe com *hip-hop* você vai me perguntar. Porque como todo ser humano eu tenho gostos, e eu não gosto de sertanejo, eu gosto de *Rap*. E eu gosto de trabalhar com aquilo que eu gosto. E, **eu vejo como uma ferramenta**, não como a razão da minha vida. Tem muita gente que o *Rap*, a cultura *hip-hop* é a razão da vida. O cara depositou a missão de vida dele naquilo. Não, a minha missão de vida é o cristianismo, é o que a palavra de Deus me diz. **O *Rap*, o *hip-hop* é um meio de eu fazer isso acontecer**, entre tantos outros. (PASTOR FELIPE, 2015. Grifo nosso.)

No ponto de vista do pastor, o *Rap* é uma estratégia de evangelização, que poderia ser outra, mas por ir ao encontro do seu gosto musical é bem vinda. Para a Igreja, o *Rap* passa a ser a música da mensagem de Cristo que chegará até os “manos” e “minas”. Os grafiteiros pintarão mensagens bíblicas nos muros da cidade e os dançarinos de *breaking* farão parte dos grupos de louvores e adoração. A ideia inicial da Célula da Rima foi apoiada pelo Pastor Felipe, no entanto, a criação se deve a um músico da Igreja chamado Marlon. Em entrevista<sup>9</sup>, ele revela que não gostava de *Rap*, mas foi inspirado através de sonho a investir na proposta. Segundo ele:

Deus trouxe algo no meu coração assim que, nós pegávamos um cara bem vestido e levamos no meio da favela, falamos pra ele falar de Jesus pras pessoas. As pessoas não davam atenção pra ele. Nós pegamos um piá calçado de boné, botamos um som e falamos: canta *Rap* falando de Jesus. As pessoas pararam e escutaram. Então hoje a minha visão é que o *Rap* ele entra aonde muitas vezes um homem de terno ou um pastor, um evangelista, um líder ou um diácono, **onde o *Rap* entra, eles não entram. Porque tem muito mais a ver com o cotidiano do pessoal da rua o *Rap*, a galera da favela eles**

---

<sup>8</sup> Em 12 de novembro de 1973 foi criada, através do Dj Afrika Bambaataa, a fundação Zulu Nation, cujo lema seria: “Paz, União e Diversão”. Surgida no Bronx, seu objetivo seria transportar os conflitos da rua para uma esfera mais simbólica, vivida no mundo das artes (dança, música e *graffiti*). A data de criação da Zulu Nation é considerada pelos *hip-hoppers* como o início do movimento *hip-hop*.

<sup>9</sup> Entrevista cedida no dia 12/06/2015.

**se identificam mais com isso.** Então é muito mais fácil eles pararem ouvir um *Rap*, do que eles ouvir um pastor dá uma palavra. Por que eles olham o cara de terno e vão falar, “ah que coisa chata...”. Agora se chega um cara de boné e calça larga e dá na “pinha” deles **falando de um jeito tipo mais despojado, do jeito humano mesmo, os cara vão ouvir.** (MARLON, 2015. Grifo nosso.)

A fala de Marlon indica a compreensão de que o *Rap* funciona como uma linguagem conectada à intersubjetividade da comunidade. Essa forma de expressão é diferente de outras, pois tem mais facilidade em ser aceita e compreendida pela favela, posto que é uma linguagem construída no cotidiano da periferia.

É disso que a forma simbólica se trata, uma linguagem criada para ler e interpretar o mundo, recriando realidades. Utilizá-la como estratégia de evangelização faz sentido, pois o *hip-hop* agrega os/as jovens e atrai um público que está para além da própria periferia, pois em sua forma gera identificação com outros elementos presentes na juventude, como o skate, o visual (que traz tatuagens, calça larga, alargadores nas orelhas, bonés, entre outros adereços), o *graffiti* e o “pixo”<sup>10</sup> (que podem simbolizar, além do aspecto artístico, o consumo da noite e da rua), a musicalidade (as batidas graves presentes nos *Raps*).

Se por um lado a Igreja sai ganhando, por outro temos a perspectiva do *rapper*, que acredita também estar em vantagem. ALX<sup>11</sup>, *rapper* há mais de uma década, quando questionado sobre o que a religião agrega ao *hip-hop*, responde rapidamente:

Cara, é o **senso moral**, eu acredito que essa questão moral ela agrega muito, muito mesmo, é como é que eu posso dizer (...) quem mora, como eu, já fui algumas vezes por exemplo, quem tá numa D.A. numa Delegacia de Adolescentes, você entra lá pra cantar um *Rap* e fala da palavra de Deus, fala das

---

<sup>10</sup> Seguindo orientação de Alexandre B. Pereira (2010, p. 143), adotamos também a grafia da palavra pixação, utilizando “x” ao invés de “ch”, procurando assim respeitar o modo como os próprios pixadores escrevem o termo que designa sua prática. Para o autor, ““Pixar” seria diferente de “pichar”, pois este último termo designaria qualquer intervenção escrita na paisagem urbana, enquanto o primeiro remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano”.

<sup>11</sup> Entrevista cedida no dia 08/05/2014.

escrituras. **Você usa ela como um agente de transformação moral**, entendeu? Então se você pensava assim como ocorreu comigo, entendeu? Eu cometia os pequenos delitos, fazia as coisas e **eu mudei a minha forma de pensa e de agir**, então o que a igreja agrega ao *Rap* eu acredito que seja essa questão **não só da fé, mas a questão moral**. (ALX, 2015. Grifo nosso.)

A opinião de ALX pode não ser consenso entre os muitos *rappers*, mas indica um caminho interessante para nossa pesquisa. *Hip-hop* e religião podem se harmonizar formando novas Comunidades de Sentido, pautando-se em princípios éticos e morais.

Quando falamos da apropriação do *hip-hop* pela igreja ganha destaque o peso da Comunidade. Tratando-se dos *rappers* vivendo a Religião, o indivíduo entra em foco. Norbert Elias (1993) nos deu algumas direções possíveis para compreender o equilíbrio nessa relação Nós-Eu, que aqui será exposta como Comunidade e Indivíduo, expressos nas figuras da igreja e do *rapper*. Falar em indivíduos nos dá espaço para um olhar fenomenológico que nos aproximará no decorrer da tese das biografias desses jovens. Essa aproximação nos guia para uma geografia da conversão, isto é, nos leva à necessidade de compreender como o espaço é simbolizado e como Comunidades de Sentido são formadas.

Procurando saber mais sobre a abordagem do *hip-hop*, através da Geografia, encontramos muitos trabalhos que o privilegiam como objeto de análise. Nem sempre em cena como objeto central, na maioria das vezes aparece como um meio e não como fim em si mesmo. Nesta lógica encontramos o trabalho de Denilson de Araújo de Oliveira (2004), que parte do *hip-hop* para compreender “as transformações no urbano e as diferentes formas de organização da população pobre que se apropriaram de dinâmicas dos processos de globalização, recriando-as no espaço urbano” (p. 06). A dissertação “Geografias Insurgentes”, de Glauco Rodrigues (2005), ressalta, pela ótica da Geografia social, a luta do Movimento Hip-Hop – MHH<sup>12</sup>. O MHH estudado por Rodrigues revela os debates políticos em torno da construção do

---

<sup>12</sup> Extensão da cultura *hip-hop*, o MHH se apresenta como uma série de articulações com o foco voltado para ações político-culturais com fins de reconhecimento do *hip-hop* perante a sociedade. Em nosso trabalho utilizamos a expressão Movimento Hip-Hop (MHH) para designar a comunidade composta por jovens que utilizam *hip-hop* como forma simbólica.

espaço urbano e participações democráticas, como a defesa do orçamento participativo.

Em 2011, encontramos no “IX Enanpege” algumas discussões sobre a dissertação<sup>13</sup> de Luiz H. Santos, que apresentava o primeiro grupo de *Rap* Indígena do Brasil – os “Brô Mc’s” (formada por jovens indígenas Guarani-Kaiowá). A pesquisa contemplava os conflitos territoriais da Reserva Indígena de Jaguapiru (Dourados/MS), que eram articulados politicamente através da voz do *Rap*<sup>14</sup>.

O território e a região foram os conceitos abordados por Renan Lélis Gomes (2012) apresentando um interessante trabalho a respeito da territorialização e do regionalismo do *Rap* em nosso país. O grande diferencial dessa investigação é que, além de geógrafo, Renan também é *rapper* conhecido no cenário nacional com o grupo Inquérito. Sendo assim, sua dissertação revela um olhar *insider* do movimento.

Outros artigos com discussões mais localizadas também foram encontrados e serão citados de acordo com a necessidade ao longo do trabalho. Deixamos aqui apenas alguns exemplos de como a Geografia vem abordando o tema. Não encontramos outras pesquisas em Geografia preocupadas com a questão da relação *hip-hop* e religião, fazendo-nos acreditar que nossa proposta seja pioneira.

A tese<sup>15</sup> de Nécio Turra Neto (2008) foi a que mais inspirou nossa caminhada científica devido à orientação recebida na graduação e paixão compartilhada pela Geografia. Em sua pesquisa, ele demonstra a “aterriçagem” das culturas juvenis *hip-hop* e *punk* na cidade de Guarapuava, no Centro-Sul do Paraná. Sobre o *hip-hop*, destaca a história da difusão do movimento (dos guetos de Nova Iorque até a periferia de Guarapuava) – movimento este que nasce como festa e diversão e toma aos poucos um caráter politizado, transterritorializando-se e difundindo-se mundo afora.

---

<sup>13</sup> Mestrado em Geografia, UNESP/ IGCE.

<sup>14</sup> “Nós te chamamos pra revolucionar / Por isso venha com a gente nessa levada / Nós te chamamos pra revolucionar / Aldeia unida mostra a cara”. (BRÔ MCs, 2010)

<sup>15</sup> Tivemos o privilégio de acompanhar de perto o desenvolvimento da pesquisa (2004-2008) que coincidiu com o período de nossa graduação em Geografia na Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO). Atualmente, o professor Nécio T. Neto leciona na Graduação e Pós-graduação em da UNESP de Presidente Prudente/SP.

Contudo, essa difusão representou também a sua diversificação. Baseado metodologicamente em entrevistas qualitativas com grupos locais, assim como observações participantes, para uma compreensão das redes de territorialização presentes na cidade, entre 2006 e 2007, Turra Neto revela como o *hip-hop* territorializou-se na cidade a partir de alguns indivíduos e de “terminais de conexão” (ruas, pistas de skate, escolas da periferia, quadras de esporte), ganhando espaço e aumentando a visibilidade dos jovens que fazem parte do movimento.

Em Curitiba, um “terminal de conexão” importante para os jovens que comungam da cultura *hip-hop* é, também, a Igreja. Nossa pesquisa se propõe a focar o indivíduo e sua relação com a comunidade, nesse caso, temos uma relação da cultura de rua com a comunidade religiosa. A princípio nos parece que são mundos muito distantes, separados pelos símbolos e significados que partilham. Uma observação mais atenta, porém, nos mostra outra realidade.

A religião pode ser interpretada de vários ângulos possíveis e da teologia à filosofia muitas elaborações já foram construídas. Alves (1981) nos mostra algumas possibilidades de olharmos para esse fenômeno. De acordo com o autor, se partirmos das ideias de Durkheim ([1912] 1996), a sociedade é a essência da religião e Deus é a representação da própria sociedade. Partindo de um viés marxista, temos a religião enquanto ideologia, “ópio do povo”. A religião pode ainda ser entendida como manifestação cultural, uma teia de símbolos, ou como resultado do próprio autoconhecimento, “a consciência de Deus é autoconsciência” (FEUERBACH, [1851] 1989). A proposta que escolhemos desse caleidoscópio conceitual está ligada a uma perspectiva da religião enquanto fornecedora de sentido para a vida. Um meio para organizar o mundo plasmando a realidade de significado. Isso posto que, desde que nos conhecemos e nos encontramos no mundo, passamos a desenvolver os atos de “conhecer” e de instaurar “sentido” à realidade (BERGER E LUCKMANN, [1985] 1997).

Vamos interpretar a religião como uma forma simbólica<sup>16</sup> (CASSIRER, [1944] 2005). Essa não é uma opção aleatória, faz parte de uma linha de pensamento que vem se consolidando nos últimos anos, principalmente

---

<sup>16</sup> Aprofundamos a questão no capítulo 01.

através das pesquisas na área de Geografia da Religião capitaneadas pelo professor Sylvio Fausto Gil Filho (2007; 2008; 2009; 2011a; 2011b).

A Geografia da Religião, apesar de estar presente nas discussões acadêmicas há décadas, ainda pode ser considerada como insurgente, pois apresenta, em comparação com outras áreas da Geografia, uma produção bibliográfica com pouca expressão e escassas pesquisas nos programas de pós-graduação brasileiros. Todavia, vale ressaltar que o esforço de alguns pesquisadores, tais como Gil Filho (NUPPER-UFPR)<sup>17</sup> e Zeny Rozendahl (NEPEC-UERJ)<sup>18</sup>, tem possibilitado espaço para a construção de um *corpus* teórico que orienta pesquisas na área. Nos Estados Unidos, há mais tempo e espaço dedicados à *Geography of Religions*, um exemplo da vitalidade da produção científica nessa área pode ser observado nas ações do GORABS (*Geography of Religions and Beliefs Systems*), grupo pertencente à *Association of American Geographers (AAG)* que reúne pesquisadores estadunidenses e de outras partes do mundo. (PEREIRA, 2014).

A Geografia da Religião pode ser compreendida como (sub)disciplina autônoma ligada à Geografia Humana e Ciências da Religião. Mesmo antes do período chamado moderno, a Geografia já se preocupava com a questão religiosa. Desde os gregos, perpassando teólogos medievais até chegarmos à atualidade, a religião esteve presente na reflexão de cunho geográfico. (KONG, 1990)

É interessante observar algumas características durante o processo de desenvolvimento histórico da Geografia da Religião.

De acordo com Rinschede (1990), na antiguidade clássica foi utilizada uma *geografia religiosa* elaborada a partir de uma geografia cristã. Durante a Idade Média e início da Idade Moderna, os sacerdotes cristãos criaram uma *geografia eclesiástica* alinhada à teologia. Nos séculos XVI e XVII, se observa uma *geografia bíblica*. Nos anos seguintes, séculos XVIII e XIX, inicia-se na

---

<sup>17</sup> NUPPER – Núcleo Paranaense de Pesquisas em Religião. É um grupo de investigação científica fundado em abril de 2003, objetiva, sob a ótica das ciências humanas, analisar o fenômeno religioso em sua unidade e diversidade. (NUPPER, 2014).

<sup>18</sup> NEPEC – Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre Espaço e Cultura. Fundado em 1993 por Zeny Rosendahl, o núcleo trabalha com atividades acadêmicas e extensionistas com o objetivo de difundir a tradição geográfica que privilegia o fenômeno da cultura em sua dimensão espacial a partir dos estudos da Nova Geografia Cultural no Brasil e do subcampo Geografia da Religião. (NEPEC, 2014).



Geografia uma *Abordagem Cosmológica*. A passagem do século XIX para o XX foi marcada pela entrada do *Geodeterminismo* (a religião marcada pelo ambiente). Estudos de Ellen Semple (1911) e de Ellsworth Huntington (1945) foram influenciados pelo darwinismo. Ainda é possível encontrar divisões como *ecologia da religião* e, na primeira metade do século XX, *Ambientalismo* aplicado ao estudo da Geografia da Religião.

Nas décadas de 1930 (pelos franceses) e de 1950 (pelos alemães), a *abordagem social* foi aplicada para compreensão do fenômeno religioso. Na década de 1960, encontramos *abordagens interdisciplinares* e, finalmente, na década de 1980: a *abordagem da geografia das atitudes e valores* tornou-se realidade, graças à forte presença do humanismo no pensamento geográfico da época. (GIL FILHO, 2007).

No Brasil, atualmente têm ganhado destaque os estudos em Geografia da Religião partindo dos pressupostos da Filosofia Realista de Ernst Cassirer (1874-1945). Trata-se de um esforço teórico na construção de uma ciência mais compreensiva que explicativa. Em tal contexto, uma “releitura da filosofia das formas simbólicas é parte de um processo de busca de um ponto de inflexão diante de certo domínio ‘pós-estruturalista’ na geografia hodierna” (GIL FILHO, 2012, p. 88). A fenomenologia cassireriana é a grande contribuição epistemológica para os debates em torno da religião, uma leitura a partir dela sugere uma *revolução copernicana* (nos termos de Kant) na Geografia. Isso significa concebemos como inseparáveis no foco das análises o *universo dos fatos do universo simbólico*, por isso, torna-se elementar optarmos pela centralidade do “sujeito-objeto” no desenvolvimento da pesquisa. Esse passo importante na interpretação da realidade é dado a partir da “virada linguística” nas ciências sociais, que abriu possibilidades ao enfatizar as representações.

O sagrado é o elemento central na compreensão da religião e o estudo do fenômeno religioso deve ser apreendido dentro dessa escala (ELIADE, 1977). Partindo das *formas simbólicas* de Ernst Cassirer para compreender a religião, observamos que o conceito de sagrado emerge como uma categoria epistemológica. O que significa uma mudança de paradigma do sagrado ontológico para a forma simbólica (GIL FILHO, 2009; PEREIRA, 2010a). Afirmar que o conhecimento não está no mundo, mas no sujeito, implica aceitar que o que nós conhecemos das coisas não está nas coisas, está em nós.

Somos nós que damos sentido ao mundo e objetivamos nossa realidade. Sob essa ótica, não podemos entender o mundo em si mesmo (coisa), mas apenas enquanto fenômeno (símbolo). Para Cassirer, somos *animais simbólicos*, precisamos construir um mundo ao nosso redor que faça sentido, um mundo constituído de símbolos que conectam a consciência ao mundo dos fatos brutos. Existem diferentes mundos que são conformados partindo das distintas formas simbólicas: mito, arte, religião, ciência entre outras. Esses mundos, criados através da cultura pela linguagem (formas simbólicas), são espaciais, possuem uma espacialidade que é expressa nos discursos, nos sentimentos e nas práticas sociais dos sujeitos.

Partindo dessa posição teórica entendemos que é possível geografizar o mundo dos sentidos, isto é, compreender a religião a partir de dentro, descrever suas espacialidades através da experiência dos indivíduos que vivem e comungam da fé religiosa. Para esse tipo de abordagem o espaço aparece como categoria central de análise. Assim, alguns trabalhos têm sido publicados com base em conceitos como espacialização (SILVA, 2010); espacialidade (GIL FILHO, 2012; FERNANDES, 2012) e espaço sagrado (GIL FILHO, 2008; PEREIRA, 2009; PEREIRA E GIL FILHO, 2012). A categoria paisagem também aparece, sendo utilizada nos preceitos da geografia compreensiva de base cassireriana, com destaque para a tese “Os sons que unem: a paisagem sonora e a identidade religiosa” (TORRES, 2014).

É preciso dizer tudo isso para que fique claro que religião é muito mais que a Igreja. Em nosso recorte temos a religião cristã, que possui um conjunto de livros (Bíblia Sagrada) que corresponde aos seus princípios fundadores. Durante séculos a Igreja Católica foi monopolizadora desses conhecimentos. A partir de Martin Lutero tivemos uma dissidência importante. Depois, com o advento do século XX, observamos “o surgimento e a disseminação do pentecostalismo entre os pobres, imigrantes e deserdados nos Estados Unidos” (CAMPOS, p. 102, 2005).

O contexto mudou e a religião cristã vive hoje diferentes profissões de fé. Cada profissão de fé dá origem ao que vamos chamar de Igrejas<sup>19</sup> (religião

---

<sup>19</sup> Compreendemos o termo Igreja partindo de sua etimologia, o que nos aproxima do sentido de comunidade. Segundo Arns (1981, p. 85) “a palavra “igreja” é tradução do latim *ecclesia*, que, por sua vez, transmite o conteúdo do termo hebraico *qahal* ou *qahal*, significando o ato da reunião ou também a própria comunidade reunida”.

institucionalizada) diferentes ou distintas comunidades religiosas, mas todas são da religião cristã, pois compartilham a mesma fé no Cristo Messias. No entanto, as divergências na interpretação do livro sagrado; as variadas teologias; as inúmeras formas de conceber o papel da Igreja na sociedade; a maneira como a Igreja se organiza institucionalmente, entre outros pontos, favorecem a pluralidade de denominações religiosas.

Adentrando no século XXI, os jovens observam uma mesa bastante diversificada para a “alimentação espiritual”.

Juventude é um conceito que pode ser desenvolvido partindo de vários pontos diferentes, como: faixa etária, contingente populacional, período de transição da vida adolescente para adulta, categoria social, ou ainda uma geração. Independente da opção escolhida, não se pode perder de vista a dimensão da construção sóciohistórica da juventude. Para as políticas públicas, juventude sempre vai corresponder com a faixa de idade<sup>20</sup>, mesmo não tendo limites etários previamente definidos. No ponto de vista de outros pesquisadores, noções como a de “geração” (ABRAMO, 1994) podem ser mais interessantes, remetendo à ideia de similaridade de experiências, indivíduos que nasceram num mesmo momento histórico. Esse período, na sociedade moderna ocidental, começa com as mudanças físicas da puberdade e termina, em teoria, com a inserção no mundo adulto, pautado pelo mercado de trabalho e constituição de um núcleo familiar. Essa fase de transição não possui um tempo determinado: ela se alonga na sociedade contemporânea, comportando diferentes períodos dependendo do contexto social e da trajetória de cada indivíduo. (DAYRELL, 2005)

Para o nosso trabalho, entendemos que a linearidade no processo de transição não é a regra. As condições que demarcam começo e final da juventude estão relacionadas a cada condição sócio-histórica, não bastando de forma isolada para caracterizar início ou fim dessa fase da vida. Mesmo sendo um período da vida marcado pelo “vir-a-ser”, transitando entre mundo adulto e adolescente, a juventude possui qualidades e significados próprios, expressando sua cultura no espaço das cidades e gerando grande visibilidade.

---

<sup>20</sup> A faixa etária para os jovens, de acordo com a Organização das Nações Unidas (ONU), é dos 14 aos 24 anos, no entanto, a Organização Internacional da Juventude (OIJ) amplia essa faixa até os 29 anos. Para aprofundamento dessa questão recomendamos a leitura de Abramo (2005).

Ela está sempre se construindo, se metamorfoseando ao longo dos tempos e espaços, resultando em uma grande diversidade de “ser jovem”. A juventude, assim, pode ser encarada como um fenômeno plural, pois o que temos é uma grande variedade de “mundos” jovens, constituindo diferentes formas de *juventudes* (DAYRELL, 2004), no plural; ou se preferirmos: diferentes culturas juvenis (PAIS, 2003). O *hip-hop* será compreendido como uma linguagem (forma simbólica) que caracteriza um grupo juvenil específico, não por isso grupo fechado, mas uma comunidade aberta que adota como forma de identificação e comunicação os sentidos oferecidos pelo *hip-hop*. É importante frisar que, dentro das múltiplas juventudes, em nossa tese os jovens tomados como sujeitos da pesquisa são majoritariamente homens. É importante esclarecer tal ponto, pois partimos do pressuposto que os jovens experienciam o espaço e não há experiência sem corpo. O que relatamos aqui são experiências de jovens que realizam performances de masculinidades que não podem ser generalizadas. Sendo assim, dentro das múltiplas juventudes existentes no espaço geográfico, falamos de uma realidade bastante singular.

Dentro do caleidoscópio formado pelos diversos modos de ser jovem, encontramos um fenômeno complexo com características que podem ser espacializadas, indo além das perspectivas de gênero e cultura, perpassando também o universo da religião onde a juventude busca uma ligação com o sagrado refletindo em uma maneira singular de “ser jovem” na sociedade. Nesse viés, Novaes (2005) afirma que, acompanhando recortes como classe, gênero, raça ou cor, local de moradia, opção sexual, estilo ou gosto musical, também “a religião pode ser vista como um dos aspectos que compõem o mosaico da grande diversidade da juventude brasileira”. Na pesquisa “Perfil da Juventude Brasileira”, realizada no início de 2004, “a religião ocupou um lugar surpreendente entre os assuntos que os jovens gostariam de discutir não só com os pais, mas também com os amigos e com a sociedade” (NOVAES, 2005, p. 263-4).

Para mostrar a abertura das religiões aos jovens, Novaes afirma, por exemplo, que os versículos da bíblia são cantados em letras de *Rap*, aparecem escritos em *outdoors* no centro das cidades, estão nos *graffitis* nos muros das favelas e periferias, não precisam se submeter à autoridade dos mediadores religiosos tradicionais.

De acordo com a antropóloga Léa Freitas Perez, essa geração “nasceu num mundo globalizado, mediático, tecnológico” (2007, p. 07). As pessoas vivem em um tempo rápido, marcado por uma sociedade que passa por modificações profundas nas maneiras de constituição de vínculos e modalidades do estar junto. Com tantas mudanças no modo de vida urbano nos século XXI, religião e juventude nos dão possibilidade de reflexão, “pois colocam em pauta e em discussão temas cardinais da modernidade, entre os quais vida/morte, razão/emoção, corpo/espírito, duração/fim etc., em seu confronto com a vida tal como ela é”. (p. 11). Segundo a autora, a interpretação dessa relação não é simples, muito menos óbvia. Partindo da análise das suas pesquisas empíricas<sup>21</sup>, conseguimos afirmar que:

Os oxímoros reveladores que observamos em certas enunciações de nossos jovens entrevistados, como por exemplo, ateísmo concomitante com crença em Deus, ficar e fidelidade, aceitação do aborto e defesa da pena de morte, não deveriam ser considerados única e exclusivamente como contradição ou como desinformação, enfim, “coisa de jovem” (o que podem mesmo ser, sem dúvida), mas também como expressões de articulações e modulações outras, enunciados outros, que não encontram necessariamente equivalentes em nossa linguagem corrente relativamente ao par religião-juventude. (PEREZ, 2007, p. 10)

O racionalismo moderno se vê constrangido diante das agruras cotidianas. Os indivíduos precisam de respostas que confortem e tragam esperanças e essas palavras não são encontradas na lógica da ciência moderna, pelo contrário, são cultivadas no universo da religião. O ser humano precisa viver num universo que faça sentido, num mundo de símbolos, pois o Homem “vive mais bem na névoa de emoções imaginárias, entre esperanças e temores, em suas fantasias e sonhos”, que no mundo bruto dos fatos (CASSIRER, [1944] 2005, p. 48-49). Nesse plano, religião é forma simbólica que conforma a realidade dos jovens, atua para além da religião institucionalizada – fechada dentro de normas, dogmas e regimentos. Nesse contexto, religião também é lazer, espaço de sociabilidade, é lugar de viver a

---

<sup>21</sup> Pesquisa “Religião, Cultura e Política entre a Juventude de Minas Gerais”. Para saber mais, consulte Tavares et al, 2004; e, Perez et al, 2004.

juventude. Concordamos com Perez quando afirma que, para os jovens, a religião é “**fonte de sentido e de experiência**”<sup>22</sup> (2007, p. 08, grifo nosso).

Nesse intento, apoiamos a tese de Cardozo (2010) de que a religiosidade se constitui como uma dimensão fundamental na vida dos jovens, sendo que o vínculo às identidades religiosas são pilares basilares na construção da identidade social do jovem, bem como da sua cosmovisão de mundo e de sociedade. O autor explica que o jovem brasileiro vem criando formas inovadoras de expressar e se relacionar com o sagrado, realizando uma experiência da sua religiosidade dentro ou fora das instituições religiosas.

Nesse cenário de denominações diversas há uma disputa por fiéis. Sendo assim, é salutar ter o jovem fazendo parte de sua membresia, tendo em vista que isso garante a continuidade da comunidade. Observamos um crescente número de jovens pastores e padres buscando evangelizar outros jovens, ou seja, emerge atualmente “uma grande onda de juvenilização das religiões” (CARDOZO, 2010, p. 78). Nesse cenário é fato: a juventude é bastante disputada. E muitas estratégias de evangelização que envolvem os jovens são acionadas, motivo pelo qual abrir espaço para a cultura *hip-hop* torna-se algo interessante. Encontramos na literatura algumas Igrejas que se especializaram nesse tipo de ação voltada ao público juvenil.

As comunidades religiosas que têm mais facilidade em se abrir para culturas tipicamente juvenis são as neopentecostais<sup>23</sup>, sobretudo em virtude da flexibilização quanto ao rigor nos “usos e costumes” tipicamente encontrado nas pentecostais clássicas (MARIANO, 2005). Tais Igrejas utilizam largamente a música como atrativo, dando espaço para estilos como o *rock*, o *reggae*, o *Rap*, entre outros. Rafael Lopes de Sousa explica em sua tese que a música

---

<sup>22</sup> Para a autora em pauta, “Talvez fosse mesmo apropriado dizer que não se trata mais da Religião, mas de religiosidades, ou, mais ainda, de sensibilidades religiosamente fundadas que acionam o sagrado” (2007, p. 11). Em nossa interpretação, pensamos que ainda trata-se de Religião, no entanto, não Religião no seu sentido institucional, mas enquanto forma simbólica. Isso significa que Religião passa a ser interpretada como uma maneira de “ver/interpretar o mundo”, portanto, o indivíduo religioso tem grande autonomia na maneira de construção simbólica da realidade, partindo dos símbolos religiosos, tendo liberdade para conviver com hibridações e contradições.

<sup>23</sup> “Neopentecostalismo” é um termo aplicado ao pentecostalismo de segunda e, sobretudo, de terceira onda, de acordo com a tipologia sugerida por Paul Freston (1993). Podemos observar algumas características comuns a esse segmento (neo)pentecostal, entre elas: líderes fortes, caráter anti-ecumênico, crença na cura divina, utilização de mídias eletrônicas (TV, Rádio, Internet), organização empresarial e moralidade mais flexível. (MARIZ, 1995).

tem forte influência na cultura jovem, sendo um dos principais meios de expressão cultural. Nas palavras do pesquisador: “do *blues* ao *jazz*; do *rock* ao *punk*; do *funk* ao *Rap* a música foi em maior ou menor escala o meio expressivo que melhor captou os sentimentos e expôs as expectativas de mudanças de vida dos jovens na sociedade (...)”. Sousa, salienta ainda que “no Brasil, a música impôs também sensíveis alterações na agenda pública e apresentou, no final do século XX, os *rappers* como os principais porta-vozes das demandas dos jovens periféricos” (2009, p. 12).

Joêzer de Sousa Mendonça (2008b), citando uma reportagem da revista Galileo (2008), apresenta Anderson Dias Barbosa, que se declara DJ-Pastor “200% *hip-hop*” da Comunidade Crescendo na Graça, bom exemplo da ligação entre religião e *hip-hop*. Em suas pregações, Anderson utiliza uma linguagem coloquial, procurando a “sintonia” captada pela juventude: “Cê tá mais ligado na correria da quebrada que na sua família” (MENDONÇA, 2008b, p. 223).

Pentecostalismo e *hip-hop* podem estar muito próximos se observados da perspectiva da periferia<sup>24</sup>. Tratando-se das origens, ambos encontraram como solo fértil para criatividade a periferia marcada pela pobreza e descaso do Estado. Além do foco nos desamparados socialmente, há a questão da cultura negra no “eterno” embate contra o racismo. O pentecostalismo cria uma nova forma de religiosidade popular onde acreditam poder curar os males do corpo através da fé, falam em línguas estranhas, proclamam profecias, trazem para o cristianismo o encanto da magia. Como um dos principais expoentes<sup>25</sup> desse movimento, encontramos William Joseph Seymour, um negro, filho de ex-escravos, que se tornou celebridade por causa dos eventos de Azusa

---

<sup>24</sup> Mendonça (2008a, p. 68) nos indica essa relação dizendo que: “[...] embora as igrejas pentecostais mais antigas sejam compostas por elementos já relativamente independentes e até de estratos burgueses, ‘a sua constante realimentação é feita pelos estratos periféricos da população’, principalmente urbano industriais.” Concordando com essa tese, Mariano (2010, p. 06), afirma que: “[...] depois de um século de presença no país, o pentecostalismo prossegue crescendo majoritariamente na base da pirâmide social, isto é, ‘na pobreza’. Embora contenha um contingente de classe média, ‘recruta a maioria de seus adeptos entre os pobres’ das periferias urbanas.”

<sup>25</sup> Outro nome importante na história do pentecostalismo é Charles Fox Parham, segundo Campos (2005, p. 104) “não sem motivos, a historiografia do pentecostalismo tende a ocultar o papel de Parham, talvez por causa de acusações de homossexualidade, de suas notórias inclinações racistas e simpatias com a Ku Klux Klan e também por defender algumas doutrinas consideradas estranhas pelos americanos [...]”

Street<sup>26</sup>. O início do século XX nos EUA foi marcado por profundas divisões raciais expressas na “*the color line*” que era rompida na religião através do pentecostalismo de Seymour. “Porém, enquanto Seymour pregava o poder do Espírito, negros eram linchados em várias partes dos Estados Unidos”. (CAMPOS, 2005, p.112).

Wulforth (1995) demonstra que a religião se transformou num instrumento de luta e resistência:

No movimento pentecostal negro a santificação fazia parte da luta política de resistência à dominação econômica dos brancos e da força cultural negra, expressas em símbolos, ritmos e canções. As suas canções de libertação negra (negro *spirituals*) eram consideradas revelação divina. Os brancos pentecostais foram se separando dos negros pelo ano de 1908. (p.07).

Os pentecostais negros dessa época acreditavam que “Cristo era um Cristo negro dos pobres e oprimidos”, assim, a dimensão política existia e tornava-se necessária. Por outro lado, o pentecostalismo branco limitou a experiência como exclusivamente voltada ao sagrado, dessa forma separou-se a prática religiosa da missão sócio-política. “É nesse pentecostalismo dos brancos nos Estados Unidos que encontramos o berço do pentecostalismo brasileiro”. (WULFHORST, 1998, p.08).

A pressão da questão racial aliada à pobreza disseminada nos EUA do início do século XX fez com que essas igrejas se tornassem um canal capaz de canalizar o descontentamento dos mais carentes. Dessa maneira, surgiram as “igrejas dos deserdados”, que arregimentam os pobres, reforçando a ideia de que na trajetória protestante as pequenas comunidades religiosas têm sido sempre filhas de minorias proscritas. (NIEBUHR, 1992, p.20).

---

<sup>26</sup> A Rua Azuza, localizada em um bairro proletário de maioria negra na cidade de Los Angeles – Califórnia, ficou conhecida pelas reuniões de “avivamento pentecostal” (1906-1915). Seymour pregava em um depósito velho e focava em falas em língua estranha (glossolalia), crença na cura divina e batismo no Espírito Santo. Sobre tal evento, Wulforth aponta: “em 1906 o pregador negro W. J. Seymour foi pregar na igreja negra da evangelista Nelly Terry em Los Angeles sobre Atos 2.4. Pregou que, além da justificação e santificação, Deus teria uma terceira bênção, ou seja, o Batismo do Espírito Santo. A evangelista ficou escandalizada e expulsou o pregador Seymour. Ele não desistiu e realizava reuniões de oração na Rua Azuza 312, onde, no dia 6 de abril de 1906, um menino negro de 6 anos falou em línguas, seguido por outros. Nascia o pentecostalismo entre os negros” (1995, p.07).



Embora o pentecostalismo de Seymour não tenha se focado mais veementemente na luta contra o racismo como fizeram, meio século depois, King e Malcolm X (também líderes religiosos), fica registrado o destaque de um filho de ex-escravos na construção de um movimento religioso que ganhou o Brasil. Chegam em nosso país, importados dos EUA e em épocas diferentes, o pentecostalismo (branco) e o *hip-hop* (negro), ambos filhos da periferia, trazendo grande bagagem da cultura periférica norte-americana. Hoje, em algumas Igrejas, esses dois fenômenos se encontram e se fundem. Através da cultura dos jovens são espacializados nos muros da cidade, nas letras de *Rap*, no *scrating* do DJ, na dança do *b-boys* e *b-girls*<sup>27</sup>. É o encontro de “vinho novo em odres velhos” – a linguagem da Igreja se renova para reproduzir velhos discursos. (CUNHA, 2004).

De acordo com a *Encyclopedia of Science and Religion* (2003), no verbete elaborado por Yong e Elbert (p.132), o pentecostalismo é marcado pela forte presença de uma cultura oral, principalmente entre os pentecostais. Interessante notar que do mesmo modo há predominância da cultura oral no *hip-hop*, fruto da maturação da cultura vinda dos escravos trazidos da África para a América. Na África tribal, quando se morria um ancião, era uma biblioteca que desaparecia, assim eram apontados os *griots*<sup>28</sup> na cultura oral africana. Os *griots* africanos, aqueles responsáveis por contar histórias, cantar músicas folclóricas e tocar instrumentos tradicionais eram sujeitos muito respeitados em suas tribos, tanto que não enterravam seus corpos em qualquer lugar, pois acreditavam que eles seriam muito poderosos, mesmo depois de mortos. Os Mc's (*rappers*) de hoje, ao entoar seus *raps*, conjuram para si o título de *griots*, são herdeiros dessa cultura oral (LINDOLFO FILHO, 2004). Da mesma forma que no pentecostalismo, o *hip-hop* também traça seus caminhos em uma construção onde o saber ouvir é mais importante que o saber escrever. Como exemplo do exposto, em nossa pesquisa de campo um

---

<sup>27</sup> Termo cunhado pelo DJ Kool Herc, *b-boy* e *b-girl* é um diminutivo de “*breaking boys*” e “*breaking girl*”, palavras designadas para identificar os dançarinos de *Breaking*.

<sup>28</sup> Griots (homens) e griotes (mulheres) eram considerados mestres da arte de narrar. “São educadores, contadores de histórias, artistas, poetas e musicistas, cujo papel na comunidade é recriar e fazer circular no cotidiano os costumes e as memórias ancestrais”. (SOUZA, 2009, p.64)

dos *rappers* entrevistados, ao ser questionado sobre a existência dos estudos bíblicos, responde:

(...) na verdade existe pra quem quer participar lá sabe, pra quem tem um sonho de virar pastor ou algo do tipo. Eu tenho só a minha reunião ali com os meus líderes, e acho que só isso aí pra mim basta, porque eu não tenho o sonho de ser pastor. Acho que o conhecimento que eu possa ter através da Bíblia agora é eu lendo e me aprofundando ali, tá ligado.<sup>29</sup>

É preciso esclarecer que o pentecostalismo que abraça o *hip-hop* não é o clássico. Falamos do neopentecostalismo<sup>30</sup> que, de acordo com Campos (2005), é o fenômeno que mais tem recebido atenção da academia. Segundo Dantas (2006, p.92), em meados da década de 1970 o neopentecostalismo começa a ganhar terreno, “trazendo consigo transformações e novidades inesperadas para um segmento religioso considerado austero e segregacionista”. As Igrejas de maior destaque nesse cenário são Universal do Reino de Deus (Edir Macedo) e Internacional da Graça de Deus (RR Soares), ambas as denominações têm como origem a Igreja de Nova Vida, fundada no Rio de Janeiro no ano de 1960 pelo missionário canadense Robert Mc Alister, considerada por Mariano (2005) como a gênese do neopentecostalismo brasileiro.

Apesar da polêmica e das denúncias que os têm cercado, os empreendimentos de Edir Macedo e RR Soares têm sido bem-sucedidos e inspiraram o nascimento de estabelecimentos como a Renascer em Cristo, a Sara Nossa Terra, a Mundial do Poder de Deus e a Bola de Neve Church, todas fundadas por casais: a primeira por Estevam e Sônia Hernandez (auto-intitulados “apóstolo e bispa”), a segunda por Robson e Lúcia Rodovalho (auto-referenciados “bispos”), a IMPD por Valdemiro Santiago e Franciléia (também chamados “apóstolo e bispa”) e a BDN pelo “apóstolo” Rinaldo e a pastora Denise Seixas. (MARANHÃO FILHO, 2010b, p.12).

---

<sup>29</sup> Entrevista cedida pelo rapper Dow Mc no dia 23/04/2014.

<sup>30</sup> O assunto ganha mais destaque no capítulo 4.

Dentre todas as Igrejas citadas, ganha foco especial em nosso trabalho a Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra<sup>31</sup>, que, além de possuir um público mais jovem, apresenta outra diferença em relação às demais comunidades: a presença de fiéis mais abastados economicamente (MARIANO, 2005; MARANHÃO FILHO, 2010a).

Entendo que Sara Nossa Terra e Renascer em Cristo sejam espécies de genomas de igrejas mais recentes, como a Crash Church, a Sexxx Church, o Projeto 242, a Caverna de Adulão e a Bola de Neve Church, conhecidas por agregarem público supostamente alternativo ou underground, ou em outras palavras, seu nicho mercadológico. (MARANHÃO FILHO, 2014).

As Igrejas *undergrounds* apontadas por Maranhão Filho foram ricamente estudadas pelo geógrafo carioca Diogo Cardoso (2011), visto que são comunidades radicais e totalmente avessas ao institucionalismo religioso. O referido autor utiliza a expressão *Underground Cristão* para definir os jovens cristãos que constroem redes de sociabilidade em torno de “microcomunidades emocionais voltadas para os mundos artísticos marcadamente ‘juvenis’ (*heavy metal, punk/straight edge, hip-hop, emo, indie, gótico*)” (p.17). Por se tratar de organizações juvenis mais “fluídas” e desvinculadas de uma instituição que defenda um discurso oficial, preferimos não abordar essas comunidades em nosso estudo, embora entendamos que sejam um campo de pesquisa muito promissor.

No fim da década de 1980 e início de 1990 as igrejas começaram a assumir um papel mais liberal, no caso das neopentecostais. Antes disso, os jovens que entravam para igreja buscando apoio e proteção para enfrentarem as dificuldades cotidianas e as incertezas da vida, ao fazê-lo, precisavam deixar de lado o estilo cultural que traziam e se adaptar aos ditos “bons costumes” da comunidade (COSTA, 2003, p.49). A partir da flexibilização dessas igrejas, o jovem não precisa abdicar das características culturais do seu grupo para frequentar os cultos, entretanto, necessitava se adequar. Cardozo (2010) entende que essas igrejas trazem adaptações do discurso religioso para

---

<sup>31</sup> O capítulo 4 é dedicado à Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra.

melhor atender a uma parcela jovem da sociedade. Tais igrejas possuem uma linguagem específica com gírias e até mesmo alguns “palavrões”. Um nome muito conhecido nesse meio é a Bola de Neve *Church*<sup>32</sup>.

Tal fenômeno é compreensível tendo em vista a necessidade de renovação dos fiéis de geração para geração dentro das religiões. O que temos de novo são as maneiras diversas pelas quais os jovens são disputados pelas diferentes religiões, ou profissões de fé (igrejas) dentro da mesma visão religiosa. Nesse campo de disputa os jovens são convidados a conhecerem novas explicações do mundo baseadas em teologias diversas.

Voltando nosso interesse para a cidade de Curitiba, percebemos que a Igreja Pentecostal Sara Nossa Terra (SNT), assim como a Bola de Neve *Church*, também tem estratégias de evangelização bastante elaboradas e voltadas para o público jovem. Em suas reuniões, existe uma estrutura organizacional trabalhada em “células”. Esses pequenos grupos têm sua própria identidade, como exemplo: a Célula de *Jah*, voltada para a música *reggae*; a Célula Nos Eixos, direcionada a skatistas; e a Célula da Rima, especializada em *Rap* e respeitada dentro do Movimento Hip-Hop da capital do Paraná. É perceptível que a música se apresenta como o grande mote adotado pela igreja, que se especializa e afunila os gostos musicais de acordo com o público alvo.

Falando sobre o contexto da música gospel no neopentecostalismo, Joãozer de Souza Mendonça (2008b, p.221) aponta que:

No cristianismo moderno, a música também serve como elo de comunicação entre os cristãos e Deus, além de contribuir para a criação de um ambiente apropriado para a expressão de adoração e emoção coletivas. Nos momentos de louvor e adoração das igrejas cristãs são reveladas diversas formas de

---

<sup>32</sup> A Bola de Neve *Church* foi objeto de pesquisa da dissertação de mestrado de Maranhão Filho (2010), que acabou publicando o seu trabalho em formato de livro. Fato interessante de se notar é que seu livro foi “censurado” pela igreja alvo da pesquisa, que entrou com uma ação na justiça para que o trabalho não fosse publicado (CAROS AMIGOS, 2014). O cerne da pesquisa foi apontar algumas estratégias de marketing religioso dessa igreja, conhecida por atrair roqueiros, regueiros, surfistas, skatistas e atletas. Maranhão Filho (2010b, p.17) considera a BDN como a maior representante do que ele chama de *neopentecostalismo de supergeração*, “que identifica as igrejas que visam envolver e conquistar a adesão emocional de fiéis através das mídias e linguagens tecnológicas mais contemporâneas – especialmente a *internet* – otimizando seu uso a partir de estratégias de *marketing* empresarial como planejamento estatístico e análise de resultados”.

expressão musical que atenderiam aos padrões culturais e religiosos dos fiéis presentes nos templos e nos locais reservados para apresentações musicais.

Partindo desse pressuposto, compreendemos que a SNT tem uma organização que facilita a adaptação do “gosto jovem” para o contexto religioso.

O *Rap*, figurando como um dos quatro elementos do *hip-hop* (Mc, Dj, *Breaking* e *Graffiti*)<sup>33</sup>, aparecia com papel importantíssimo na configuração da igreja, pois atraía todas as segundas-feiras dezenas de jovens para a Comunidade. A SNT, na mesma medida, se apresenta como palco importante de apresentações gratuitas de *Rap*, *breaking* e batalha de Djs, Mcs e *beatmakers*<sup>34</sup>, tornando-se por essa razão um pilar sólido na construção do MHH em Curitiba.

Além dos quatro elementos que compõem o *hip-hop*, isto é, *rappers* (letristas e cantores que aliam ritmo e poesia), *breakingers* ou *b-boys* e *b-girls* (dançarinos/as especializados/as em dançar ao som do *hip-hop*), grafiteiros (artistas plásticos que utilizam paredes como tela para suas pinturas), Djs (Disco Jóqueis, são especializados em produzir e reproduzir *beats*, ou seja, batidas que servem de base para cantar *Rap*), outros elementos que se veem muito marcados em Curitiba são encontrados nas figuras dos *beatmakers* (criadores de *beats*) e dos skatistas, sempre presentes como consumidores da cultura *hip-hop*. A Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra figura como “ponto de conexão” importante para o *hip-hop*, entre os membros do MHH ela é definida como um “pico”<sup>35</sup> importante para o *hip-hop* curitibano.

No contexto da SNT observamos uma comunidade hierarquizada e normatizada abrindo espaço para que indivíduos que partilham outros símbolos, ética, estilo (*hip-hop*) entrem e se apropriem da sua linguagem. No encontro desses dois universos culturais fica evidente a necessidade de

---

<sup>33</sup> Para alguns teóricos *insiders* do Movimento Hip-Hop, como Toni C. (2012), além dos quatro elementos basilares (Mc, Dj, *Breaking*, *Graffiti*), existe um quinto elemento que permeia todos os outros: o conhecimento. No capítulo 2 discutiremos mais atentamente a gênese do *hip-hop*.

<sup>34</sup> De acordo com Silva Junior (2014, p.22), *beatmakers* são sujeitos que, a partir de MPCs (*Music Production Controller*), que são computadores e *softwares* de produção musical, criam as batidas (*beats*) para os Mcs (*rappers*) cantarem.

<sup>35</sup> Por pico se entende um local de encontro conhecido dentro desse cenário cultural específico.

compreender melhor o papel do indivíduo e da comunidade na reorganização do mundo daqueles que vivem nesse espaço conformado por símbolos tão distintos.

É aqui que *hip-hop* e religião se encontram, mais especificamente, *hip-hop* e neopentecostalismo. É preciso dizer que a história dos dois guarda muitos pontos em comum, mas em essência são distintos, uma vez que, conforme aponta Gil Filho (2008), no estudo da religião é preciso ter claro o seu caráter sagrado, o que a distingue de outras formas de expressão cultural. Por essa razão, *o resgate do sagrado é a tentativa de encontrar o âmago da experiência religiosa*. Em que pesem todas as restrições sofridas pela experiência religiosa em várias culturas, o sagrado se impõe como base fundamental da qualidade reconhecível do fenômeno religioso. Sendo assim, as religiões se apresentam como modalidades do sagrado que se revelam em tramas históricas e geográficas.

O *hip-hop* não guarda um caráter sagrado, como veremos adiante, suas origens expressam um movimento cultural, social e político que nasceu nos guetos Nova Iorque, sua essência se encontra nas ruas – na periferia.

Movidos pelo intuito de compreender a interrelação entre *hip-hop* e religião nossa metodologia de pesquisa focou em uma perspectiva fenomenológica que privilegiou “a voz” do sujeito.

Quem opta pelo estudo da religião a partir daquilo que a caracteriza como religião está mais interessado na compreensão que os sujeitos, as instituições e as culturas religiosas têm de si mesmas. Diria que é uma abordagem que respeita profundamente os sujeitos da experiência religiosa e está imbuída em elaborar estratégias metodológicas que permitem compreender a religião a partir de seus argumentos e sentidos internos. (...) Seu interesse está mais focado no ser humano que em regras metodológicas, às vezes bastante estranhas ao fenômeno religioso. Penso que é uma abordagem que favorece o diálogo e o intercâmbio religioso e assim pode influenciar na compreensão do outro e na maneira como os sujeitos religiosos se percebem no mundo. (Lauri Wirth, *Religião e vida cotidiana – alguns pressupostos*, p.04, polígrafo não publicado.)

Na busca por compreender como os sujeitos (se) percebem (n)o mundo, foi fundamental para a pesquisa levar em consideração as experiências

dos indivíduos, sendo que entrevistas semi-diretivas tiveram resultado positivo para esse fim. Também lançamos mão da etnografia urbana<sup>36</sup>, nos pautando na metodologia da observação participante, pois através dela conseguimos um olhar mais próximo do sujeito. Observar “de perto e de dentro”, como ensina o antropólogo Magnani (2002, p.19), é olhar para “o espaço vivo”. Uma das muitas formas de se realizar etnografia urbana seria acompanhando um indivíduo pelo seu trajeto habitual, o que revelaria um mapa de deslocamentos pontuados por contatos significativos, em múltiplos contextos, assim o fizemos<sup>37</sup>.

Ainda no ano de 2012, nosso primeiro contato foi o então acadêmico de Geografia Thiago Cachatori, morador do CIC (periferia de Curitiba) e apreciador da cultura *hip-hop*. Através dele, foi possível observar que Curitiba também tem uma periferia prolixa em termos de Ritmo e Poesia. Foi Cachatori quem apresentou seu amigo, o rapper Dow Mc<sup>38</sup>. Juntos, fomos ao meu primeiro show de *Rap* na capital do Paraná. Enquanto nos dirigíamos ao “351”<sup>39</sup>, ouvíamos no carro (emprestado da mãe do Thiago) os *raps* que o Dow havia gravado, que se tratavam de batidas “pesadas”, assim descreviam. As rimas eram muito rápidas e sincronizadas com as batidas, não conseguia entender o que era dito, em virtude da velocidade com que se cantava. Era noite de um evento periódico muito comentado, tratava-se do “*I Love CWBeats*”, na noite apresentaram-se Dj Selectta KBC, Dow Mc e Mentekpta. Dessa experiência anotamos no diário de campo, conforme segue:

*I Love Cwbeats*<sup>40</sup>. Galera reunida. *Hip-hop* rolando. Fumaça, cigarro, maconha lá fora num canto. Pegação. Balada. Uns

---

<sup>36</sup> Trata-se de um método de pesquisa vindo da Antropologia, inicialmente desenvolvido para estudos de sociedades de pequena escala (sociedades tribais). Durante a década de 1960, a escola de Chicago, tendo em vista os múltiplos problemas urbanos que eclodiam, desenvolve uma etnografia voltada para questões da cidade, surgia então a etnografia urbana. Magnani, antropólogo brasileiro da USP, entende etnografia como uma forma de trabalho que facilita registros de dinâmicas culturais e de formas de sociabilidade.

<sup>37</sup> No capítulo 03 trazemos um mapa com a localização dos principais *points* do *hip-hop* curitibano.

<sup>38</sup> Dow, Dow Mc, Dow Raiz, Douglas Raiz, são os muitos nomes pelos quais Douglas Raiz de Oliveira é conhecido no cenário musical curitibano.

<sup>39</sup> 351 é uma casa de shows localizada no endereço Trajano Reis, 351, Largo da Ordem, centro de Curitiba.

<sup>40</sup> *I Love Cwbeats* é um evento organizado pelas produtoras e gravadoras de *hip-hop* da cidade de Curitiba, com destaque especial para a Track Cheio Produções. Em 2013 o evento, no dia

cabeludos pra cá, uns *dreadlocks* pra lá. Tatuagens e alargadores fazem parte da composição dos corpos. Bebida. Muita bebida. Gente dançando. Paquera, olhares se cruzando. Som alto. Djs agitando. Meninas sensualizam ao som do *ragga* (tipo de *reggae* mais lento que as garotas parecem gostar de dançar). Os rapazes dançam *breaking* de maneira elaborada. No geral é muita gente conversando, muitos pequenos grupos espalhados pelos cantos. O ambiente é tranquilo, formado por amigos e conhecidos de longa data. Encontro alguns skatistas, Djs, *rappers*, produtores musicais, *beatmakers*, grafiteiros, meninas do *punk*, enfim... um universo cultural bastante rico e diversificado. Não vejo nada que possa ser ligado com a religião. A entrada custou 10 reais. Opção de lazer noturno na noite de sexta. (Diário de Campo, 10 de março de 2012).

Naquela noite, Dow nos apresentou a vários personagens ligados ao *hip-hop*, falamos com Thestrow e Nairobi, *rappers* conhecidos na cena curitibana. Thestrow faz parte do grupo Mentekpta e se apresentaria naquela noite. Nairobi era o Mestre de Cerimônia e apresentava os Djs e grupos. Muitos *rappers* estavam ali para descontrair ao invés de se apresentar, entre eles a presença da curitibana conhecida nacionalmente, Karol Conka<sup>41</sup>. Na mesma noite conhecemos *b-boys*, grafiteiros, pichadores e muitos jovens que eram somente consumidores da cultura *hip-hop*. Ser apresentado por um membro conhecido e respeitado no movimento nos deu crédito para que as pessoas ficassem mais à vontade com nossa presença, muitas delas faziam questão em se colocar à disposição no que precisássemos. As entrevistas são resultado de um longo processo de aproximação entre pesquisador e comunidade *hip-hop*. Quando entrávamos na “balada”, o braço era carimbado, o que dava permissão para o fluxo “dentro e fora” da casa. A festa *Rap* acontecia nos dois ambientes. Lá dentro o pessoal bebia, dançava e curtia o som. Lá fora, na rua, saiam fumar e ver quem havia chegado, faziam ligações e usavam os celulares para mandar mensagens. Alguns jovens combinavam de ir a outro “pico”, outros acabavam de chegar e perguntavam como estava o “clima” dentro da casa.

---

das observações transcritas aqui, aconteceu no “Atacama Bar”, localizado no Largo da Ordem, na rua Jaime Reis.

<sup>41</sup> Silva Junior (2014, p.88) afirma que “a *rapper* Karol Conka tem quebrado muitos tabus não apenas de ordem econômica, territorial e étnica (ela é negra), mas também tabus sexuais. Num espaço geralmente dominado por homens como é o mundo do *Rap*, tem-se destacado com composições e performances que tencionam a sisudez de muitos grupos compostos essencialmente por sujeitos do gênero masculino”.



Havia aqueles que não queriam entrar e ficavam bebendo ali na rua mesmo, transitando pela Trajano Reis e “observando o movimento”. O ato de ver e ser visto era profundamente exercido. Essa foi nossa primeira visita a campo, anotamos no diário certo incômodo por não ver nada que pudesse ser conectado com a religião.

Começamos lentamente a olhar para o *hip-hop* curitibano que se mostrava como uma imagem no breu que aos poucos tomava forma. Durante 2012 fizemos as primeiras aproximações com o universo teórico do *hip-hop* e também com algumas disciplinas do doutorado. O que nos ajudou bastante nos primeiros passos da construção do objeto foi um grupo de estudo na UFPR onde participamos juntamente com Dow Mc, Thiago Cachatori e alguns colegas da graduação em Geografia. Essas reuniões eram quinzenais e se deram por três meses no segundo semestre de 2012. O grupo ajudou bastante na compreensão de como o *hip-hop* se vê – pelo olhar do *rapper*, e de como ele é descrito na perspectiva dos teóricos. Esse momento foi crucial para que a religião entrasse com mais peso em nosso estudo, pois Dow Mc nos trazia suas experiências com o *Rap* na Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, falava de campeonatos de skate que “rolavam” no templo da igreja, também se mostrava muito entusiasmado com uma Célula que a Igreja dispunha para evangelizar a juventude – era a Célula da Rima – cujo principal atrativo era o *Rap*.

Se 2012 representou para nós o ano de um primeiro contato empírico com universo *hip-hop* através das “baladas”, 2013 foi o ano da igreja como palco principal para o *Rap*. As observações, conforme propõe Magnani (2002, p.17), se deram em um plano em que “entra a perspectiva *de perto e de dentro*, capaz de apreender os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais (...)”. Em comparação com o registrado em nosso diário de campo sobre o evento “*I love CWBeats*”, segue nossa impressão da primeira participação na Célula da Rima na Comunidade Sara Nossa Terra<sup>42</sup>:

---

<sup>42</sup> Como veremos posteriormente, a reunião da Célula da Rima aconteceu em locais diferentes. Nossas observações, no entanto, se deram na Sede da Comunidade Sara Nossa Terra, localizada na Av. Pres. Kennedy, 2.134, Água Verde, Curitiba.

*Célula da Rima*. Galera reunida. Cadeiras amontoadas para que haja espaço para os *b-boys* fazerem seus “moinhos de vento” no chão. Pouca luz aliada a lâmpadas coloridas dão o ar de casa noturna. Muita gente conversando. Olhares se cruzam revelando algum interesse que talvez possam ir além da amizade. Cabelos diferentes, bonés, tatuagens pelo corpo todo são comuns. Difícil encontrar um ou uma jovem que não tenha um desses três componentes: tatuagem, alargador ou *dreadlocks*. Roupas largas desfilam em corpos magros. Muitas marcas de skate, inclusive jovens com seus skates embaixo do braço. Música alta. Som pesado. No palco o *Rap* transforma palavras em munição e o microfone em arma, que é revezada por vários meninos que cantam. *Freestyle* e letras previamente decoradas são lançadas à plateia, que por sua vez ouve e deixa o corpo ser levado pela batida. Alguns cantam junto. O palco é revezado por vários grupos. Os estilos são variados: *gospel*, *underground* e *gangsta*. A célula da rima é plural e gratuita. Opção de lazer para os jovens na segunda-feira à noite. Depois do *Rap* vem a oração. (Diário de Campo, 25 de março de 2013).

Das primeiras observações na Célula da Rima destacamos uma nota do nosso diário de campo: “NOTA IMPORTANTE: não há *Rap* *gospel* para essa turma. O que rola é *Rap* com pessoas que têm ligação com a igreja”. Essa primeira impressão será trabalhada no capítulo 03. Escolhemos a Célula da Rima como recorte para estudo de caso, pois entendemos que *hip-hop* e religião estavam se conectando e formando uma espacialidade singular naquele espaço cedido e formatado pela Comunidade SNT. Os jovens que se reuniram e se apresentaram na Célula da Rima foram nossa fonte de pesquisa, sendo que dessa experiência escolhemos algumas personalidades para serem entrevistadas, focando principalmente nos *rappers*. Também conseguimos elaborar um mapa, apresentado no terceiro capítulo, que indica algumas *igrejas que se abrem ao Rap na cidade de Curitiba*.

Aos poucos nossa pesquisa foi tomando forma, nosso recorte espacial se construiu com o passar do tempo, das observações de campo e das muitas horas de conversa com os membros do MHH. Como resultado, chegamos à Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra e à sua Célula da Rima, que direciona a energia ao *Rap cristão*.

Somando conceitos de Elias (1993), Cassirer ([1944] 2005) e Gil Filho (2008), chegamos a uma questão central para o trabalho: qual é a ligação (se é que existe) entre *religião* e cultura *hip-hop*?

Nossa premissa é que os/as jovens, a partir das referências conjuntas vindas do *hip-hop* e da religião, geram visões de mundo e espacialidades que resultam em identidades e sentimentos de pertença que possibilitam a eles/elas viverem em comunidades (grupos culturais que compartilham símbolos) e expressarem sua individualidade (estilo, identidade, subjetividade). Estamos inclinados a acreditar que a mudança no conteúdo do *hip-hop* (aqui entendido como uma linguagem que funciona como *forma simbólica*) afeta a conformação do espaço, isto é, a maneira de partilhar os símbolos da comunidade é alterada, o espaço ganha outros contornos na visão do sujeito. Isto porque o *hip-hop* é preenchido pelo conteúdo religioso (suas leis, dogmas, teologias), que passam a ser interpretados nas letras de *Rap*, nas imagens grafitadas e no *breaking* de “adoração”. O *hip-hop* oferece aos indivíduos advindos dessa cultura de rua uma postura político-ideológica que, em alguns pontos, irá concordar e em outros irá discordar da Igreja.

Daí nossa intenção com a pesquisa, partindo do pressuposto que o espaço é a chave para compreender a relação entre: indivíduos, comunidade, *hip-hop* e religião.

Na fala dos pastores e demais líderes se mostra a espacialidade do pensamento religioso (GIL FILHO, 2007; 2008) que revela as instruções de como ser e estar no mundo. Como o *hip-hop* parte de outros pressupostos para organizar sua realidade, muitos pontos de conflito nessa relação acabam aparecendo. Através da comparação entre as espacialidades criadas pelos rappers e as espacialidades do pensamento religioso poderemos compreender um pouco como as tensões são negociadas.

Para a construção teórica a respeito do Movimento Hip-Hop nos pautamos principalmente em teses e dissertações que tratam o tema, descobrimos que são raros os pesquisadores em Geografia que dedicaram sua atenção no fenômeno *hip-hop*. Em contrapartida, os pesquisadores da área da educação são os que mais têm produzido pesquisas focando nas possibilidades do *hip-hop* enquanto linguagem educacional. A título de comparação, trazemos dois cenários distintos, um em São Paulo, representado pela Universidade Estadual de Campinas; outro do Paraná, representado pela Universidade Federal do Paraná.

A UNICAMP tem se destacado na produção de teses e dissertações sobre *hip-hop*, tendo em vista que encontramos em seu banco de dados 15 trabalhos relacionados ao tema, nas áreas de: Educação (4 TCC's e 2 dissertações), Antropologia Social (1 dissertação e 1 tese), Sociologia (1 dissertação e 1 tese), Economia Social (1 dissertação), Artes (1 dissertação), Linguística (1 tese), História (1 tese) e Geografia (1 dissertação). O trabalho mais antigo data de 2002 (TCC em Educação) e o mais recente é a dissertação de Gomes (2012) em Geografia.

Na UFPR, por outro lado, encontramos apenas cinco dissertações sobre *hip-hop* nas áreas de: Sociologia (SOUZA, 2003), Antropologia Social (MUNHOZ, 2003), Educação (ROSÁRIO, 2009), Linguística (CARVALHO, 2011) e Comunicação (SILVA JUNIOR, 2014).

Realizamos essa breve comparação para ilustrar que o cenário paulista concentra as pesquisas em torno do *hip-hop* enquanto o Paraná ainda tem muito por explorar desse complexo fenômeno cultural. Pesquisar o *hip-hop* curitibano nos mostra os preconceitos criados em torno dos negros e também da periferia. Revela que o “ideal de branqueamento” da sociedade brasileira ainda é um mito muito presente no contexto da capital do Paraná, a imagem da cidade europeizada formada por descendentes de pele branca é fortemente cultuada. Explorar o *hip-hop*, sob essa ótica, também é abrir espaço para discutir questões como o racismo e o preconceito na “cidade sorriso”.

Além da pesquisa em torno da literatura sobre MHH, nos interessamos em ler a respeito do seu caráter simbólico e levantamos hipóteses em relação ao seu potencial de construção da realidade. Dessa maneira, *entrevistas semi-diretivas*<sup>43</sup> foram necessárias, procurando visualizar algumas experiências tangenciais resultantes do encontro entre *hip-hop* e religião.

O objetivo geral deste trabalho é compreender como o *hip-hop* interage, altera e se funde com a religião, resultando em novas conformações simbólicas do espaço percebido. Para atingir o objetivo geral seguimos cinco etapas, ou objetivos específicos: 1) entender os elementos do *hip-hop* que instituem sua forma simbólica; 2) conhecer a história do *hip-hop* buscando compreender sua trajetória até o Brasil; 3) apresentar o contexto curitibano do

---

<sup>43</sup> Encontram-se como anexos deste trabalho: Termo de Consentimento de Entrevista (ANEXO 1); Questionário para entrevista semi-estruturada (ANEXO 2).

*hip-hop* e sua relação no encontro “*Rap e Religião*” na Igreja Sara Nossa Terra; 4) analisar a religião cristã, na sua vertente neopentecostal, em sua relação com o *hip-hop*; 5) apreender como os jovens que experienciam a simultaneidade de relações entre religião e *hip-hop* constituem os espaços simbólicos da periferia. Em síntese, a proposta de tese apresentada aqui se divide com base nos cinco objetivos específicos.

No **capítulo 01** o *hip-hop* é interpretado como uma linguagem que funciona como *forma simbólica*, portanto, age subjetivamente no indivíduo. Por ser linguagem faz parte de uma comunidade que compartilha seus símbolos, uma *comunidade constituída de sentidos*. Os elementos do *hip-hop* constituem as distintas dimensões dessa linguagem que pode ser: a pintura (*graffiti/pichação*), a música (DJ/*beatmaker*), o discurso (MC/Rapper) e a dança (Breaking). Compartilhar os mesmos códigos nos leva ao conceito de comunidade, sendo que para falar dela recorremos a Cohen ([1985] 2007, p.13), que acredita que a “comunidade é mais que abstração oratória: depende crucialmente da consciência”. Deve ser interpretada como um fenômeno partindo das experiências do sujeito que a vive, a comunidade é como um símbolo que vários aderem impondo seus próprios significados (COHEN, 2007, p.74). Ao final do capítulo trazemos a intrincada questão da relação “nós-eu” (comunidade-indivíduo) como plano de fundo na compreensão do espaço conformado através da relação *hip-hop* e religião, pois acreditamos que essa compreensão pode ser facilitada pensando na escala indivíduo e comunidade.

No **segundo capítulo** o contexto histórico do *hip-hop* é explorado. Notamos no germe inicial do *hip-hop* alguns ingredientes que só seriam encontrados naquele tempo-espaço, falamos de: a) momento de “desindustrialização” pelo qual passavam os EUA; b) segregação de afro-americanos e afro-caribenhos nos guetos de Nova Iorque; c) aumento da força dos movimentos sociais, com destaque para o Movimento Negro; d) forte influência nos discursos de líderes religiosos na organização dos Movimentos Negros, como destaque para Malcolm X e Martin Luther King Jr. Ao final desse capítulo trazemos a tela uma retrospectiva do *hip-hop* em terras “tupiniquins”. Para isso falaremos do “Espaços *hip-hop*: bailes *black*, estação São Bento e Praça Roosevelt”, bem como da importância das primeiras coletâneas de *Rap* nacional.

No **terceiro capítulo** encontramos uma Curitiba que “*também tem periferia*” e sabe fazer *Rap*. Para compreender melhor a realidade dos jovens fazemos um apanhado sobre a ideia de favela e periferia e como os *rappers* a compreendem. O elemento *Rap* aparece nesse capítulo sendo descrito pela literatura e também pelos jovens *rappers* da cidade. Nessa apresentação demonstramos como “*O Rap e a religião*” se encontram. Também identificamos que o conceito de “gospel” é limitante para a realidade observada, sendo mais interessante para pesquisa compreender esse estilo como *Rap cristão*.

O **quarto capítulo** é dedicado à Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, considerada “*um pico do Rap curitibano*” por muitos jovens. Nessa etapa do trabalho discutimos a realidade do mundo *neopentecostal* e de suas idiossincrasias no universo cristão. Também aproximamos com mais detalhe a perspectiva do indivíduo que se considera membro da comunidade SNT e da comunidade *hip-hop*.

No **quinto e último capítulo** examinamos as biografias e geografias da conversão dos *rappers* que foram entrevistados, por meio da hermenêutica cassireriana compreendemos os sentidos entalhados em suas falas, através de suas experiências trazemos a imagem de uma periferia que está para além da materialidade, veremos um espaço que é edificado através de palavras, emoções, sentimentos e esperança. Chamamos nossos jovens nesse capítulo de profetas, pautados na conceituação de Bourdieu (1982), que define os profetas como intermediários e anunciadores de mudanças sociais. Profetas costumam surgir em tempos-espacos de crise e dificuldade, tais como a periferia brasileira. Diferente dos sacerdotes religiosos, seu poder em ser ouvido não está ligado a uma indicação institucional, mas pelo carisma que lhe é socialmente conferido. Esse “poder” adquirido pelo *hip-hop* faz do *rapper* no seio da igreja um profeta, um “profeta do *Rap*”. Veremos nesse capítulo que as biografias dos jovens *rappers* são “ajustadas” através da influência da religião e que as Igrejas utilizam-se do carisma desses jovens como potencial evangelizador.

Finalizamos a tese com as considerações finais, onde tentamos apresentar o resultado da trajetória de nossas ideias.

# 1 O HIP-HOP COMO FORMA SIMBÓLICA E A CONFORMAÇÃO DO ESPAÇO

A tese fundante da antropologia filosófica de Cassirer é que somente através das formas simbólicas o ser humano tem possibilidade de conhecer o mundo, viver nele, ter consciência de quem é e o que pode tornar-se. A constatação da natureza simbólica do ser humano perfaz o ponto de partida para entendermos a espacialização simbólica do mundo. (GIL FILHO, 2012, p.89)

O fragmento acima integra um ensaio pertinente para os objetivos da nossa pesquisa. Nesse capítulo trataremos da apresentação da tese, segundo a qual o *hip-hop* poderia vir a ser interpretado como uma *forma simbólica*. Nos termos da filosofia de Ernst Cassirer<sup>44</sup>, como forma, seus conteúdos são múltiplos, produzindo símbolos e significados específicos que recriam a realidade percebida. Pensado dessa forma, o *hip-hop* carrega um mundo linguístico que interpreta o real de maneira diferente da religião, do mito, da arte e da ciência, apresentando-se diante deles como instrumento de criação da realidade, com um conteúdo ideal peculiar. A nova realidade plasmada através da ação da forma simbólica *hip-hop* permite que o espaço seja compreendido por meio das comunidades simbólicas (COHEN, 2007). Comunidades que se limitam através de fronteiras de sentido (*meaning*). Participar da cultura *hip-hop* também é ser agregado a uma comunidade que tem vários níveis de extensão, do global ao local, da vila onde se mora à cidade onde se vive. A perspectiva de comunidade é acionada pelo *hip-hop* para dar sentido de união aos membros do Movimento Hip-Hop. Chamam-se entre si de “manos” e “minas” como em uma comunidade evangélica de

---

<sup>44</sup> Ernst Alfred Cassirer, filósofo, nascido em 28 de julho de 1874 em Breslaw, Alemanha, onde hoje se localiza a cidade de Wraclaw, na Polônia. Com 18 anos vai para a Universidade de Berlim, sete anos mais tarde, em 1899, conclui seu doutorado na mesma instituição. Em 1904, escreve sua interpretação a respeito do desenvolvimento da filosofia e da ciência moderna, indo da Renascença a Kant. O primeiro volume permitiu sua entrada na Universidade de Berlim, onde atuou de 1906 a 1919. Destaca-se intelectualmente por seu compêndio *Philosophie der symbolischen Formen* (A Filosofia das Formas Simbólicas), publicado em três volumes no período de 1923-1929, na Alemanha. Na Europa, lecionou ainda nas universidades de Hamburgo (Alemanha), Oxford (Inglaterra) e Gotemburgo (Suécia). Chega à década de 1940 aos EUA, onde leciona em Yale de 1941-44 e na Universidade de Columbia de 1944-45. Durante o período na América, escreve livros de destaque como *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*, onde se propõe a sintetizar e repensar alguns pontos da sua teoria das formas simbólicas; e sua obra póstuma *The Myth of the State* ([1946] 1973), onde procura refletir sobre a construção do Estado. Falece de um ataque cardíaco, na cidade de Nova Iorque, no dia 13 de abril de 1945. (FERNANDES, 2012).

“irmãos” e “irmãs”. Tratando-se de comunidades, consideramos pertinente ao trabalho discutir a relação de equilíbrio Nós-Eu (ELIAS, 1993) que ocorre nessa dinâmica onde há uma troca de influências entre o sujeito (Eu) e a comunidade (Nós) que o cerca. Para tanto, faremos uma discussão sobre o surgimento da ideia de indivíduo em nossa sociedade e de como há uma relação íntima entre esses conceitos. No ponto de vista de Elias, vivemos tempos onde o individualismo impera, mas mesmo assim indivíduos e sociedades são uma coisa só, não existem de forma independente. Acreditamos que essa seja uma ideia força para abarcamos o universo do *hip-hop* e sua relação com as comunidades.

## 1.1 O HIP-HOP: COMUNIDADE INSTAURADOURA DE SENTIDOS

O *hip-hop* é quase uma religião. Possuem pilares que norteiam a conduta de seus integrantes, objetivando melhorar a estima por si mesmos e a perspectiva com relação ao futuro. (SOUZA, FIALHO E ARALDI, 2005, p.14)

Há muitas maneiras para interpretar o *hip-hop*. Alguns apontam como cultura juvenil (TURRA NETO, 2008), movimento social juvenil (ALVES, 2005); movimento social (RODRIGUES, 2005; ROSE, 1997; SILVA, 2012); filosofia (SOUZA, 2009); pedagogia (DAYRELL, 2002); fenômeno sócio-cultural (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001; FÉLIX, 2005); fenômeno sócio-político-cultural (GOMES, 2012). Há, ainda, quem o defenda como um dos movimentos culturais mais importantes das últimas quatro décadas (LEAL, 2007). Lançamos nesse cabedal de possibilidades mais uma contribuição para abordagem do fenômeno *hip-hop*: para além de uma contestação política ou manifestação artística, o compreendemos a partir da *Filosofia das Formas Simbólicas* (CASSIRER, [1944] 2005).

O *hip-hop* pode ser compreendido como conteúdo que preenche a forma simbólica? Ou, como uma teia de símbolos que funciona de maneira semelhante à forma simbólica propriamente dita? Primeiramente é necessário dizer o que é, afinal, uma forma simbólica.

Nosso mentor é o filósofo e linguista alemão Ernst Alfred Cassirer, tendo em vista que é dele a *teoria das Formas Simbólicas*. Sendo da Escola de



Marburg<sup>45</sup>, suas preocupações iniciais estavam ligadas a questões matemáticas, o que lhe rendeu algumas trocas de correspondências com seu amigo Albert Einstein. No decorrer de seu desenvolvimento intelectual, destoou de seus colegas, partindo para a construção de uma teoria que fornecesse respostas para a questão da Cultura. Cassirer propôs que o Homem, antes de ser um *ser racional*, seria um *ser simbólico*. Isso significa que cultura está intimamente conectada à construção simbólica enquanto linguagem. O mundo da cultura é o mundo da linguagem por excelência. Daí o empenho de Cassirer em construir uma Filosofia da Linguagem preocupada com uma crítica à cultura. Para o autor, é na linguística e nos problemas históricos da linguagem que reside a referência fundamental da cultura.

Segundo Cassirer, os símbolos são centrais para a Filosofia, pois através deles é que realizamos a conexão com o mundo sensível. Vivemos e compreendemos tudo o que está ao nosso redor porque podemos nomear e significar as coisas, de modo que nossa consciência tome conhecimento e reconheça aquilo que vê.

Cassirer nos oferece a noção de Forma Simbólica, na qual mundos lingüísticos como a Religião, a Ciência, as Artes e o Mito se equivalem – *todos têm como função instituir sentido ao mundo*.

Pensamos o *hip-hop* como uma forma simbólica tendo em vista que, enquanto mundo lingüístico, também possui mecanismos com suas próprias idiossincrasias que instauram *sentido à realidade*. Dessa maneira, esse conceito pode ser entendido como energia do espírito<sup>46</sup>, onde um conteúdo espiritual do significado está vinculado a um signo sensível concreto atribuído interiormente (CASSIRER, [1944] 2005). De acordo com Cassirer, cada forma

---

<sup>45</sup> Segundo Japiassú e Marcondes (1996, p.173), a Escola de Marburg é uma “ramificação do neokantismo de orientação lógico-metodológica, isto é, orientada no sentido das ciências da Natureza e da física matemática”. Para Vandenberghe (2001, p.481), existem duas principais escolas do movimento neokantiano: “a escola logística de Marburg, representada no princípio por Hermann Cohen e Paul Natorp (primeira geração) e finalmente por Ernst Cassirer (segunda e última geração); e a escola axiológica Heidelberg, representada no início por Wilhelm Windelband e Heinrich Rickert (primeira geração) e então por Max Weber e Emil Lask (segunda geração)”. (Tradução nossa).

<sup>46</sup> Espírito pode ser compreendido como uma designação genérica para “humanidade”, ou seja, como o conjunto de caracteres que define a existência humana, em distinção aos demais seres, a saber: racionalidade, sociabilidade, moralidade/eticidade, criação estética, significação simbólica e linguística; tendo como contexto as esferas biológica, social e psíquica. (CREMONEZI, 2014).

simbólica partilha uma propriedade fundamental do espírito humano, propriamente, a de ser uma forma criadora e não apenas reprodutora da realidade.

E é por este motivo que cada uma destas manifestações produz suas próprias configurações simbólicas que, se não são iguais aos símbolos intelectuais a eles equiparam no que diz respeito a sua origem espiritual. Nenhuma destas configurações se funde pura e simplesmente com a outra ou dela pode ser derivada, uma vez que cada uma delas designa uma determinada forma de compreensão, na qual e através da qual se constitui um aspecto particular do “real”. Assim sendo, não se trata de maneiras diferentes pelo qual algo em si se revela ao espírito, e sim de caminhos que o espírito segue em direção à sua objetivação, isto é, à sua auto-revelação (CASSIRER, [1923] 2001, p.19).

Para Cassirer ([1944] 2005), o espírito possui uma energia autônoma e através dela o simples fenômeno adquire um determinado significado, “um conteúdo ideal peculiar”.

As formas de objetivação do mundo empírico são chamadas por Cassirer de Formas Simbólicas. Assim temos: a Linguagem, a Arte, o Mito, a Religião e a Ciência. Todas criando (e não puramente reproduzindo) a realidade.

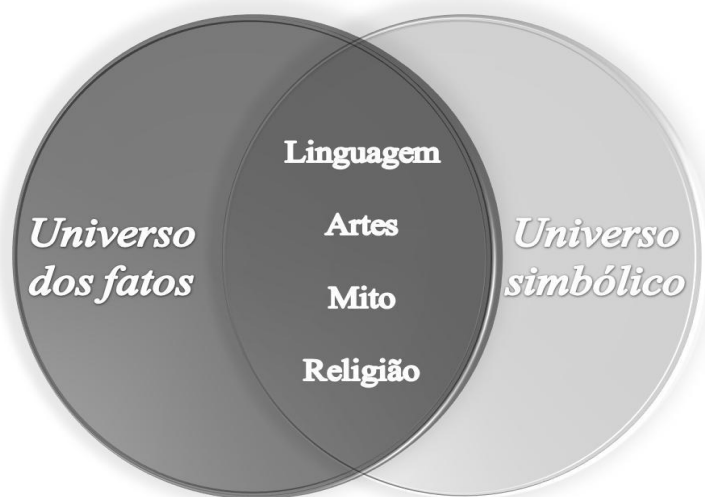


FIGURA 01: CASSIRER E AS FORMAS SIMBÓLICAS

Fonte: Gil Filho, 2008.

Cassirer nos mostra uma dialética – dentro (interpretação/compreensão) e fora do ser (expressão); observamos que a

percepção possui esse caráter, olhamos o mundo e vemos o que está fora, isto é, os fenômenos que podemos perceber através de nossos sentidos. No entanto, simultaneamente a esse movimento de perceber o mundo já temos significações, o sentido das coisas. Conforme procura demonstrar a Figura 01, o problema da questão posta é o modo pelo qual o mundo material (universo dos fatos) e o ideal (universo simbólico) se inteiram e condicionam dialeticamente.

Souza e Montardo (2012), analisando a importância da música no *hip-hop*, apontam a função simbólica do *Rap*, que teria como atribuição construir a ponte entre universo dos fatos e universo simbólico.

Música entre os *rappers* pode ser percebida à parte de um “ser no mundo”. Eles dizem que eles cantam a realidade na qual eles vivem e esta narrativa é permeada de sentimentos, pois a música surge da experiência que eles narram. Ao cantar sobre a realidade, eles apresentam o modo próprio de ver o mundo. A música funciona como um tipo de comunicação que critica e permite a insatisfação, o descontentamento, os medos, a angústia e a revolta deles(as) emergir. Ao mesmo tempo, as narrativas musicais são criadas a partir destas experiências, que são definidas como realidade, e que permitem esta produção musical.<sup>47</sup> (SOUZA E MONTARDO, 2012, p.10)

A interpretação acima é de matriz existencialista, onde a experiência “*rapper*” encontra-se traduzida a uma “visão de mundo” (*Weltanschauung*). Conforme Cassirer, entretanto, não é a experiência de “ser no mundo” que dá a nossa existência, mas sim a conformação/significação ativa do/no mundo. O sentido/significado dado às coisas forma o mundo para nós, oferecendo a perspectiva da existência. Pensando assim, o *rapper* se reconhece enquanto “ser *rapper*” e, através da sua música, conforma a realidade na qual vive. Através do *Rap* o sujeito se reconhece como indivíduo e é reconhecido pelos

---

<sup>47</sup> Texto original: “Music among the rappers can be perceived apart from a “being in the world.” They say that they *sing the reality in which they live* and this narrative is permeated by feelings, as music surges from the experience that they narrate. Upon singing about *reality*, they present their way of seeing the world. The music functions as a type of communication that criticizes and allows their dissatisfaction, discontentment, fears, anguish and revolt to emerge. At the same time, their musical narratives are created from these experiences, which is defined as *reality* and which allows this musical production”.

pares – enquanto membro de uma comunidade – conforme indicam as palavras de um dos *rappers* que colaborou com nossa tese:

O *hip-hop* é também um algo que formou um caráter em mim, é o que mudou meu jeito de vestir, que é o jeito que eu me visto até hoje; é o que mudou meu jeito de falar, que é o jeito que eu falo até hoje; é um algo que me proporcionou as amizades que eu tenho. É um algo que proporcionou a mentalidade que eu tenho. E através da minha vida com Cristo, que é o principal de tudo, (...) o bem que eu tenho, eu vou e coloco dentro de um carrinho de mão e atravesso aquela ponte, e levo pro *hip-hop*, que são minhas amizades, que é o meu estilo de vida, entendeu? O bem que eu tenho, eu passo pra quem tá perto de mim, eu passo pra minha tribo, tá ligado? A tribo do *hip-hop*, a tribo do *Rap*, através do que eu sei fazer, que é o *Rap*, tá ligado? (ZIDANE, 2014)<sup>48</sup>

A fala acima expõe a importância do *hip-hop* na vida do jovem e como ele perpassa várias dimensões, incluindo a religião. Essa experiência, definida como realidade, torna-se a matéria prima para a produção musical do *rapper*. Mas o que é a realidade? Só podemos chegar a ela através de símbolos, sendo assim, a mediação simbólica entre o eu e o mundo é feita por meio da música (*Rap*).

De acordo com Cassirer ([1944] 2005, p.239), quando um artista escolhe certo aspecto da realidade ele está fazendo um processo de seleção e, ao mesmo tempo, de objetificação, “depois de ingressarmos nessa perspectiva, somos forçados a olhar para o mundo com os olhos dele”. O entrelaçamento do universo dos fatos ao universo simbólico funda a “realidade”, que pode ser compreendida/descrita através do *hip-hop* e seus elementos, conforme procura demonstrar a figura abaixo.

---

<sup>48</sup> Entrevista cedida no dia 26/04/2014.

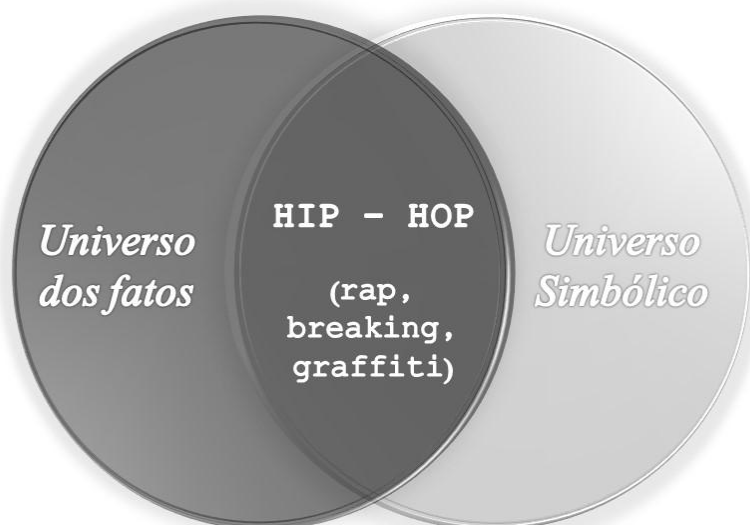


FIGURA 02: HIP-HOP FUNCIONANDO COMO FORMA SIMBÓLICA

Org: autor, 2014.

O Homem, vivendo em um sistema simbólico, “não vive apenas em uma realidade mais ampla; vive, pode-se dizer, em uma nova dimensão da realidade” (CASSIRER, [1944] 2005, p.48). Não se encontra mais em um universo físico, agora vive em um universo simbólico, num mundo cultural construído pela Linguagem<sup>49</sup>, Mito, Arte, Ciência e Religião.

O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas lingüísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial. Sua situação é a mesma, tanto na esfera teórica quanto na prática. Contudo, o homem vive em um mundo de fatos brutos ou de acordo com suas necessidades e desejos imediatos. Vive mais bem na névoa de emoções imaginárias, entre esperanças e temores, em suas fantasias e sonhos. (CASSIRER, [1944] 2005, p.48-49).

<sup>49</sup> Linguagem, *sprache* em alemão, é uma palavra que também significa Língua (idioma).

Cada uma das formas simbólicas propostas por Cassirer possui sua expressão. Isso significa que na forma simbólica religião há expressões através da representação. Assim como nos mitos, a noção de sagrado e profano<sup>50</sup> também está presente na religião. O que os diferencia é a forma de conformar o mundo. No mito, o que se sobressai são os sentimentos, na religião<sup>51</sup>, o que prevalece é a representação. Para Cassirer (1967a, p.64), se há algo que pode caracterizar o mito é o fato dele estar “‘desprovido de rima y de razón’. En cuanto al pensamiento religioso, en modo alguno se opone necesariamente al racional o filosófico”. A forma simbólica ciência, por sua vez, opera através do logos, sendo sua expressão realizada pela racionalidade. E a arte expressaria a visualização das coisas, ao invés de sua explicação. Assim, todo simbólico é expressão de um ato criativo.

Notem que Cassirer aponta a arte como uma forma simbólica. Poderíamos então dizer que *hip-hop* funciona como a forma simbólica arte?

Segundo Cassirer ([1944] 2005, p.274), “a ciência nos dá ordem nos pensamentos; a moralidade nos dá ordem nas ações; a arte nos dá ordem na apreensão das aparências visíveis, tangíveis e audíveis”. Assim como as outras formas simbólicas a arte não reproduz uma realidade dada, ela se apresenta como um caminho que leva a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. “Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade” (CASSIRER, [1944] 2005, p.234). Enquanto a ciência funciona como uma abreviação da realidade, a arte é uma intensificação. Nas palavras de Cassirer:

Estas artes [pintura, escultura, arquitetura], não estão limitadas a descobrir o espaço, em vez disso, devem conquistá-lo e, cada uma o faz a sua maneira pessoal, própria, específica. Não são meras transposições ou cópias de um espaço rígido e existentes, mas vias de acesso ao espaço; não reproduzem mecanicamente uma "externalidade recíproca" preexistente das

---

<sup>50</sup> A noção de sagrado e profano é historicamente trabalhada nos estudos voltados ao fenômeno religioso. Existem autores que tratam do sagrado como uma categoria ontológica (ELIADE, 1999; OTTO, 2007) e aqueles que o compreendem como categoria epistemológica (GIL FILHO, 2008).

<sup>51</sup> Para Gil Filho (2012, p. 85), “é possível verificar um círculo hermenêutico próprio do pensamento religioso em que o mundo da religião perpassa os níveis do mítico, das representações e do logos”.

coisas, mas são verdadeiros órgãos da construção do espaço.<sup>52</sup> (1967b, p.21)

A arte citada por Cassirer vem da sua experiência empírica de quem viveu no início do século XX. O *hip-hop*, por sua vez, além do pressuposto da arte, trabalha com outras linguagens que o aproximam da política, da questão racial e dos problemas sociais. No ponto de vista de Cassirer, o artista não deve se preocupar com fins práticos e utilitaristas, pois a arte deve expressar as formas e não explicá-las. “A arte pode ser descrita como conhecimento: ensina o homem a visualizar as coisas e não apenas conceituá-las, propiciando uma imagem mais rica e viva da realidade e uma compreensão mais profunda de sua estrutura formal”. (FURLANETTO, 2012, p.49).

Parece-nos que o *hip-hop* é um tipo de arte “ativista social”, fruto das mudanças ocorridas no final do século XX, um tipo de arte pragmática que se preocupa em ordenar e conceituar o mundo. Segundo Shusterman (2006, p.68), o pragmatismo tem um caráter estético: “o pragmatismo também compartilha com o *Rap* a rejeição às rígidas divisões entre arte e realidade; corpo e alma; cultura e política”.

Em nossas entrevistas, questionamos um dos *rappers*: “há mais alguma coisa que você colocaria como elemento que está sempre presente no *hip-hop*?” Como resposta, obtivemos uma ideia que ilustra a transcendência da cultura *hip-hop* para além da arte.

Hum, vincularia cara o skate, o basquete, e acho que até os malabarista de sinal, tá ligado? Isso aí é *hip-hop* cara, saca? Você por autonomia, buscando o teu, a tua sobrevivência, saca? A tua expressão artística ali, te levar o pão pra mesa, um sorriso de uma criança. *Hip-hop* não é uma, um comércio, uma indústria, é uma, uma restauração de seres, né mano? Por isso que não pode perde essa raiz, essa essência e tal. Que ela é um movimento que eu acho que até os políticos se admiram assim, que surgiu do nada pra transformar tudo. (THEO, 2014)<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Texto original: “No se limitan estas artes [pintura, escultura, arquitectura] a descubrir el espacio, antes bien, deben conquistárselo y, cada una lo hace a su manera personal, propia, específica. No son meras transposiciones o copias de un espacio rígido y preexistente, sino vías de acceso al espacio; no reproducen mecánicamente una "exterioridad recíproca" preexistente de las cosas, sino que son verdaderos órganos de la construcción del espacio”.

<sup>53</sup> Entrevista cedida no dia 30/05/2014.

Nesses termos compreendemos que o *hip-hop* é arte, mas em sua forma está para além da arte<sup>54</sup>. Sendo assim, temos uma nova questão, partindo do princípio que devemos reconhecer, em cada uma das formas simbólicas, “uma regra espontânea de geração, um modo e tendência originais de expressão, que é algo mais que a mera estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações do ser” (CASSIRER, 2006, p.22), precisamos refletir: se toda forma simbólica é expressão de algo, então: *o hip-hop é expressão de quê?*

A hipótese levantada para essa questão parte de uma prerrogativa arduamente defendida pelos integrantes desse movimento, isto é: *o hip-hop é uma metáfora para a cultura da periferia*. “Pra mim o *Rap* é a voz da periferia, é a voz do povo humilde, é a voz do povo oprimido”, afirma Cór<sup>55</sup>, um dos três integrantes do grupo V.C.S. (Vozes que Clamam no Subúrbio).

Cassirer explica que é pela linguagem que se dá o processo de simbolização do mundo, é, portanto, a base primordial do sistema *cassireriano* em relação à qual outras formas simbólicas operam. O ser humano vive nesse mundo simbólico, Wilhelm von Humboldt, referindo-se à linguagem, diz:

O homem vive com seus objetos fundamental e até *exclusivamente*, tal como a linguagem lhos apresenta, pois nele o sentir e o atuar dependem de suas representações. Pelo mesmo ato, mediante o qual o homem extrai de si a trama da linguagem, também vai se entretecendo nela e **cada linguagem traça um círculo mágico ao redor do povo a que pertence, círculo do qual não existe escapatória possível, a não ser que se pule para outro.** (citado por CASSIRER, [1925] 2006, p.23, grifo nosso)

*Hip-hop* é “um círculo mágico” traçado ao redor do povo da periferia. É uma linguagem possível pela qual a(s) periferia(s) se compreenda(m) e possa(m) dialogar com outras formas de expressão e compreensão de mundo

---

<sup>54</sup> Concordamos com as reflexões de Silva Junior (2014, p.21) que, analisando o *hip-hop* curitibano escreveu que: “o movimento age politicamente enquanto se manifesta artisticamente e age artisticamente enquanto faz política. Juntamente à luta por reconhecimento cria, deixa marcas, símbolos, cores, sons, produz imagens e imaginários. Transversalmente à ação artística comunica-se politicamente para mobilizar a sociedade em direção a uma luta por reconhecimento”.

<sup>55</sup> Entrevista cedida no dia 23/04/2014.



(política, arte, religião, ciência). Silva Junior (2014, p.26-27) esclarece que o Movimento Hip-Hop na capital, “apesar de possuir uma consistente base nas periferias, não é exclusivamente periférico, mas multiterritorial, com atuação em todos os bairros de Curitiba, no ciberespaço e também nos “territórios informacionais”. Cientes dessa peculiaridade, mantemos nossa posição de que o *hip-hop* é marcado como uma expressão da cultura da periferia, ainda que hoje tenha ultrapassado essas fronteiras. Simbolicamente, ele mantém uma aliança com a periferia e essa lógica é registrada no *Rap* “Negro Drama”, do grupo paulista Racionais Mc’s (2002): “você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você”. O espaço é simbólico e pode ser “carregado” através das representações criadas pela forma simbólica *hip-hop*. A periferia não se limita apenas a um espaço físico, colocado à margem da cidade. Apresenta-se como uma ideia, um símbolo que se expressa através dos elementos do *hip-hop*, os *rappers* carregam a periferia em suas letras pelo centro e pelos bairros nobres da cidade. Os *b-boys* e *b-girls* marcam o Shopping Itália com os passos do *breaking*, os grafiteiros e pixadores pintam os muros do centro exigindo espaço e visibilidade. A periferia está para além da materialidade evidente, ela se espacializa com o falar, cantar, rimar, dançar, pintar e poetizar.

Mano Brown<sup>56</sup>, em entrevista à Revista Teoria e Debate (2001), conta que a parte mais complicada na elaboração das letras do Racionais Mc’s é fazer o morador da favela prestar atenção no que eles têm a dizer. Em suas palavras:

(...) a parte mais difícil da fita toda é fazer o favelado te ouvir, não o classe média. O classe média estuda, analisa o que você fala. Os caras têm um conceito, estudaram, uns já deram sorte de viajar, outros de fazer faculdade. Já o favelado compra axé, sertanejo, samba (esse samba que os caras fazem hoje), que é pra não ouvir a letra. Pra você fazer esses caras ouvirem o seu *Rap*, truta, se você tiver um estilo, vamos dizer, aristocrata, não vai conseguir. A minha intenção é fazer eles ouvirem, porque o *Rap* é música popular, é música do povo. Então eu não posso falar que nem um político, com o linguajar político.

---

<sup>56</sup> Mano Brown é o nome artístico de Pedro Paulo Soares Pereira, integrante do quarteto que forma o Racionais Mc’s (Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edi Rock). O grupo paulistano formado no final da década de 1980 se tornou ao longo dos anos o mais popular do Brasil, tendo superado mais de 1 milhão de discos vendidos.

A periferia tem identidade, uma linguagem própria, um dialeto (gíria) e uma literatura singular<sup>57</sup>. Possui seus próprios símbolos construídos na dura labuta do cotidiano pela sobrevivência. Concentra uma população que, por ter pele negra, foi vítima das mais cruéis atrocidades humanas: filhos de homens e mulheres dignos que foram arrancados de seus lares e acorrentados em navios como animais, nas palavras de Martin Luther King Jr. “Herdeiros de um passado de humilhação, fogo e assassinato”. (SHUKER, 1987, p.77). A periferia estadunidense dos anos de 1970, com sua pobreza econômica e descaso social, explodiu jogando estilhaços da cultura *hip-hop* pelo mundo todo.

A comunicação através do *hip-hop* é feita pelo compartilhamento de recursos simbólicos que fornecem peças para que haja algum sentido na realidade vivida. No caso do *Rap*, o ato de ouvir também pode se transformar no ato de falar, de expor sua própria perspectiva de visão de mundo. Vendo por esse ângulo, é compreensível o fato dos *rappers* preferirem sempre cantar as suas próprias músicas ao invés das de outros grupos. Para Silva (2009, p.31), “o movimento cultural *hip hop* emerge como uma agência de letramento que apresenta pontos em comum com diversas experiências educativas de grupos do movimento social negro que o antecederam”. O letramento obtido através do *hip-hop* incorpora, cria, ressignifica e reinventa os usos sociais da linguagem. É um letramento de resistência e reexistência. (SILVA, 2009).

Zibordi (2005, p.23), falando sobre a cultura da periferia, aponta que: do MST à Macumba, do Candomblé ao *hip-hop*,

(...) uma das estratégias mais eficazes de preconceito contra as manifestações populares é negar que elas tenham estrutura, lógica interna, linguagem. De cultos religiosos a movimentos sociais, as vozes que discordam são sempre representadas na chave da desordem, do desvario, da presumida ignorância do povão.

Compartilhamos a tese de Zibordi, segundo a qual há “estrutura, lógica interna e linguagem” no *hip-hop*. Para nós, o próprio *hip-hop* se apresenta

---

<sup>57</sup> José Carlos Gomes da Silva (2012) levanta a hipótese de que o estilo de literatura conhecido como “literatura marginal” seja uma extensão da cultura *hip-hop*.

como forma simbólica, ele dá aos sujeitos que dominam seus símbolos a oportunidade de ressignificar o mundo.

Como a maioria das manifestações artísticas que nascem da sofrida alma humana, tem auxiliado um número significativo de adolescentes e jovens adultos a encontrar uma identidade e a elevar sua auto-estima. A vergonha da vida discriminada da favela dá lugar à altivez própria dos que se descobrem capazes de fazer arte, de mudar a própria vida e as daqueles a quem amam. E de transformar a falta de uma perspectiva existencial na saudável e transformadora consciência da cidadania. Talvez seja a isso que se possa chamar “ideologia do hip hop”. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.10-11).

Mais que uma ideologia, esse fenômeno se apresenta como meio de criação/ressignificação da realidade. Originalmente utilizado como expressão das comunidades afro-americanas e caribenhas que viviam nos guetos dos EUA (ROSE, 1997, p.192), hoje, pensando principalmente o contexto brasileiro, a pobreza “uniu” todas as raças e o *hip-hop* tornou-se também a *expressão do povo pobre da periferia*. É a forma simbólica pela qual os jovens pobres do mundo, independente da cor da pele, podem se unir e reclamar direitos, gritar dores, expor sentimentos, legitimar seu ódio, cantar suas alegrias, enfim, criar símbolos que permitam construir sua realidade e mostrá-la para todos que quiserem vê-la.

A forma de conformar o espaço vinculada à cultura *hip-hop* fincou raízes em diferentes lugares, incorporando suas culturas e acontecendo de forma singular em cada território (GOMES, 2012). No livro “O *hip-hop* está morto”, Toni C. (2012) traça, através de um romance histórico, o perfil do *hip-hop* brasileiro, apontando que, assim como nos EUA, a indústria fonográfica conseguiu se apropriar desse estilo originalmente criado para contar o cotidiano das ruas periféricas. O *hip-hop* também fala de amor, de festa e de religião. Como forma simbólica, oferece a possibilidade da criação de símbolos e significações para cada fenômeno que se apresente na vida da comunidade. Dará espaço para que seus conteúdos sejam reelaborados constantemente, fato possível de ser observado através dos regionalismos, conforme aponta o trabalho do *rapper* e geógrafo Renan L. Gomes (2012).

O jornalista e pesquisador do *hip-hop*, Oswaldo Faustino, descreve de maneira apaixonada a ascensão dessa cultura no Brasil.

É ensurdecador o brado que emana da goela do inferno – logo ali, em torno da grande cidade. Vem em ondas concêntricas e vai tomando as zonas centrais, as circunvizinhanças dos ricos condomínios, as universidades – um brado que fede, que arde, que sangra, que dói –, carregado de miséria, de fome, de desemprego, de desabrigo, de violência, de crueldade, de álcool, de drogas, de estampidos e de carência (de oportunidades, de educação, de saúde, de respeito, de direitos, de futuro). (...) Um brado que sempre esteve lá, mas a sociedade jamais poupou seus esforços para torná-lo inaudível, imperceptível, impotente. Brado mudo, num país que tem orgulho de se fazer de surdo. Mas o tempo se incumbiu de amplificar esse som, que ecoa da periferia. Ele ganhou força descomunal e rompeu a blindagem dos ouvidos e dos corações do Brasil. Meninos e meninas, munidos da inconformidade própria da juventude, foram tomando consciência do mundo em que vivem e da própria força e capacidade de modificá-lo, se assim o quiserem. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p.09-10).

Esse “estilo que ninguém segura” (ROSE, 1997) não para de crescer: dos guetos nova iorquinos para as *barriadas*, do Peru; *desakotas*, na Indonésia; *slums*, na Inglaterra; *villas de emergencia*, na Argentina; *gacekondus*, em Instambul; e, *favelas*, no Brasil. As periferias se veem no *hip-hop*, assim como o *hip-hop* proporciona compreender o mundo a partir da periferia. É o olhar do coletivo à disposição do indivíduo e o do indivíduo à disposição do coletivo.

Não é regra habitar esses lugares para viver o *hip-hop*. Entendido como forma simbólica, o hip-hop fornece a qualquer um que conheça os seus elementos, matéria prima para modelar a representação do mundo através da perifericidade, independente de onde more. Compreendido como expressão de *uma metáfora para a cultura da periferia*, essa linguagem se coloca ao acesso de todos (não importando religião, cor da pele ou classe social). Uma vez compreendido como *forma*, é possível lhe atribuir conteúdos como, por exemplo, ideologia religiosa.

### 1.1.1 Espacialidade do Hip-Hop

Argumentamos anteriormente que o *hip-hop*, pensado como uma forma simbólica, se apresenta como um meio de ressignificar o espaço à vida, isto é, pensado como espaço de ação, se apresenta como um espaço que forma a vida. Nesse viés, é preciso pensar: como ocorre a espacialização do fenômeno?

Sendo expressão de alteridade e, por isso, de identidade, consideramos que o *hip-hop* espacializa-se dentro dos seus elementos básicos constituintes, isto é, Dj e Mc (que formam o *Rap* – música), o *breaking* (dança) e o *graffiti* (artes plásticas). A literatura nos mostra que esses elementos também têm uma estrutura própria desvinculada do *hip-hop*, dessa forma encontramos o Dj de música eletrônica, o Mc do *funk*, o *breaking* ligado ao *street dance* e também o *graffiti* enquanto expressão artística independente. No entanto, cada um desses elementos, ao se encontrarem na cultura juvenil dos guetos estadunidenses, ajudou na expressão do que conhecemos como *hip-hop*. Justificamos optar pelos elementos *Rap* (música), *breaking* (dança) e *graffiti* (artes plásticas), pois eles nos informam os caminhos que alguns jovens escolhem para expressar seu *hip-hop*. Cada caminho indica uma espacialidade diferente – uma forma onde o discurso ganha materialidade, torna-se visível e institui a realidade de sentido. Essa materialidade também pode ser percebida através do estilo do vestuário e da prática de esportes, como o skate e o basquete. Entendemos que esses elementos se apresentam como linguagens de expressão de algo mais profundo e complexo: o *hip-hop*.

De acordo com Cassirer ([1944] 2005), ao passo em que nos afastamos do mundo dos fatos, começa a ser mais real o mundo dos símbolos. É nesse mundo que encontramos as coisas que possuem sentido, que carregam significado para nossa vida. Esses mundos simbólicos que passamos a habitar são criados através da cultura e pela linguagem (formas simbólicas), são espaciais, pois possuem uma espacialidade que pode ser expressa nos discursos, nos sentimentos, nas práticas sociais dos sujeitos.

Conforme Capalbo (1999), tradicionalmente a realidade sensível foi interpretada como “maciça, opaca e resistente”. Hoje, a ciência está longe dessa concepção. Segundo a autora, a “*grosso modo*”,

(...) a filosofia contemporânea não cessa de nos lembrar que não habitamos a natureza, mas sim o mundo que em sua totalidade nos envolve e que já está trabalhando pelos artefatos, penetrados pela linguagem e pela cultura. Esse mundo é o mundo da dimensão estrutural da nossa existência, representando o nosso comportamento, os nossos padrões biológicos de conduta, e a nossa criatividade. (p.220)

Olhar para as espacialidades é partir do pressuposto que existem dimensões no fenômeno observado que se espacializam para além de uma manifestação material. Isso se aplica bem para o *Rap*, elemento do *hip-hop* que envolve diretamente o DJ e o Mc. O *Rap* se articula através da palavra e da sonoridade da batida, sendo que o conteúdo veiculado são as letras cantadas sempre dentro do ritmo e apresentando uma enorme variação de rimas. Na imagem abaixo, temos o grupo Banca D’K, *rappers* da igreja Bola de Neve Church de Curitiba, em apresentação na Célula da Rima no ano de 2012.



FIGURA 03: RAPPERS INTERPRETANDO LETRA GOSPEL

Fonte: FACEBOOK (<http://goo.gl/MKExqB>)

O *graffiti* é uma forma de expressão que ganha destaque na paisagem, marca “a pele” da cidade com suas cores e formas. Muitas intervenções urbanas são ilegais (feitas sem autorização do proprietário do muro), por essa razão, inúmeros *graffitis* são efêmeros, assumindo nos grandes centros urbanos uma alta dinamicidade. Os primeiros *graffitis* surgem e intensificam-se nos movimentos rebeldes dos anos de 1960, principalmente na França,

ganham forte conotação contestadora de caráter político e cultural nessa época, caracterizada pelas frases e termos de protesto. No início dos anos 70, essa prática ganha nos Estados Unidos forma e significados diferentes. A grafiteagem passa, nesse contexto, a ser assimilada por grupos pertencentes aos guetos de jovens afro-americanos e hispânicos. Assimilada por populações jovens marginalizadas das grandes metrópoles dos Estados Unidos, a grafiteagem irá incorporar-se a movimentos sociais e culturais ali existentes, principalmente com a cultura negra de rua, a chamada cultura hip-hop (...). A pichação e a grafiteagem, hoje, no Brasil, associa-se intimamente à cultura *hip-hop*. (CEARÁ E DALGALARRONDO, 2008, p.278).

A foto abaixo reproduz uma das obras criadas no “IV Encontro Internacional de *Graffiti*”<sup>58</sup>, realizado em Curitiba, no ano de 2015.



FIGURA 04: GRAFFITI REPRESENTANDO A PERIFERIA

Fonte: FACEBOOK (<http://goo.gl/7J2hC5>).

<sup>58</sup> O evento “Encontro Internacional de *Graffiti*” é vinculado ao projeto “*Street of Styles*” idealizado por Michael Devis. Trata-se de um encontro que reúne escritores de *graffiti* de várias partes do mundo e procura reafirmar o *graffiti* como arte. Em 2012, em sua primeira edição, reuniu 8 países e 11 estados brasileiros, ao todo cerca de 200 escritores de *graffiti* pintaram 700 metros de parede que é, até hoje, a maior galeria a céu aberto de Curitiba. A 4ª edição ocorreu em 2015, nos dias 10, 11 e 12 de abril.

Em sua pesquisa etnográfica sobre a grafiteagem em Curitiba, Munhoz (2003) revelou que *graffiti* e pichação estão sempre vinculados. Apesar de muitos grafiteiros também serem pichadores, a forma como a sociedade vê essas duas expressões artísticas é bem diferente.

Em Curitiba, se por um lado há projetos que incentivam o *graffiti*; por outro, ocorrem campanhas que condenam a pichação, como exemplo, “Pichação é crime: denuncie 153”, iniciativa da ACP (Associação Comercial do Paraná) com apoio da prefeitura que produziu inúmeros cartazes (Figura 05) que decoraram os ônibus do transporte público coletivo em 2013.

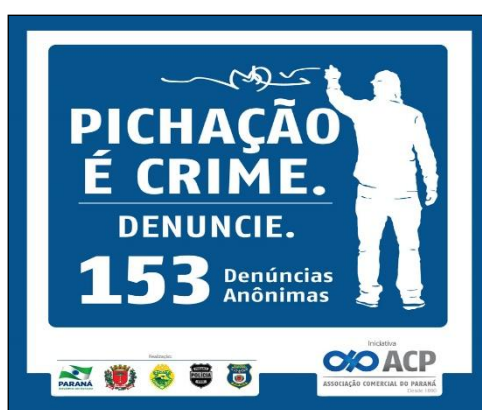


FIGURA 05: CARTAZ DA CAMPANHA “PICHACÃO É CRIME”

Fonte: <http://chegadepixacao.blogspot.com.br/2015/06/chega-de-pichacao.html>

O fenômeno da pichação se expõe como uma prática transgressora, sendo que aqueles que a exercem são acusados de dano ao patrimônio público e privado, além de serem rotulados como causadores de poluição visual. Por essa razão um estereótipo negativo do pichador é construído e acaba recaindo sobre os demais *hip-hoppers*. Para Ceará e Dalgalarrodo (2008, p.279), o “pixo” “também se distingue pela organização dos grupos que a praticam e pela intensidade da conotação transgressora que possui. Da cultura *hip-hop*, é o elemento mais claramente transgressor”. Assim como no *graffiti*, o “pixo” pode ser realizado de forma individual ou em grupo. A seguir apresentamos algumas imagens de “pixos” criados por diferentes *crews*<sup>59</sup> e pichadores curitibanos.

<sup>59</sup> Crews são grupos formados por grafiteiros e/ou pichadores. No final desse trabalho é possível verificar o ANEXO 3, onde apresentamos mais detalhadamente o vocabulário utilizado pelos escritores de *graffiti* e pichação.



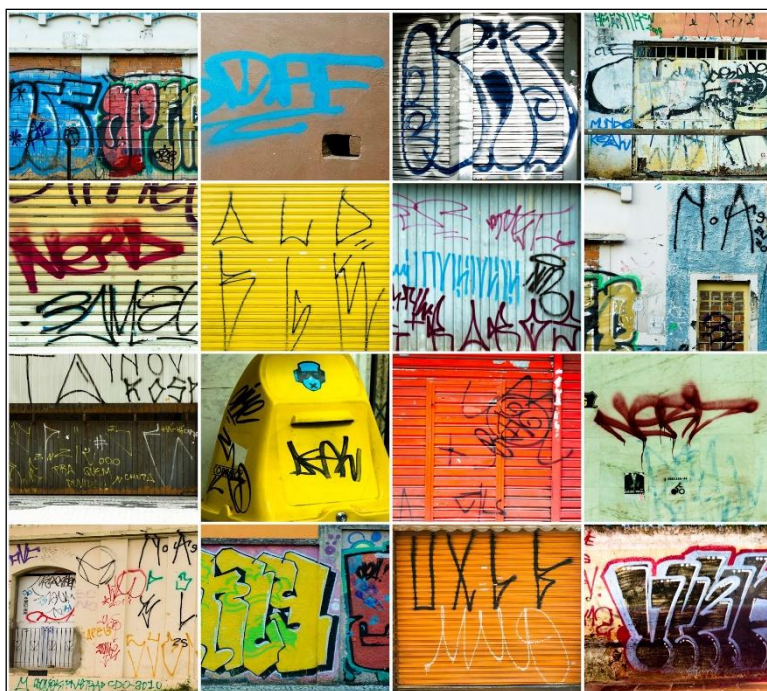


FIGURA 06: “PIXOS” EM CURITIBA

Fonte: [www.circulandoporcuritiba.com.br/2012/04/curitiba-e-pichacao\\_23.html](http://www.circulandoporcuritiba.com.br/2012/04/curitiba-e-pichacao_23.html)

Outro elemento importante para nossa composição da espacialidade do *hip-hop* é o *breaking*, que aparece com a expressão corporal, sendo “a dança do movimento *hip-hop*” (COSTA, 2005). Enquanto manifestação corporal, se apresenta como um momento efêmero, geralmente ligado às batalhas de *freestyle*, onde grupos se desafiavam ao som de *Rap*. O *breaking* indica a expressão do *hip-hop* na própria linguagem corporal do indivíduo, como pode ser observado na imagem abaixo.



FIGURA 07: JOVEM DANÇANDO BREAKING EM FRENTE AO SHOPPING ITÁLIA

Fonte: <http://cwbcam.blogspot.com.br/2012/05/breaking-shopping-italia.html>

Partindo desses pressupostos, podemos imaginar as seguintes espacialidades, conectadas umas às outras através da linguagem *hip-hop*:

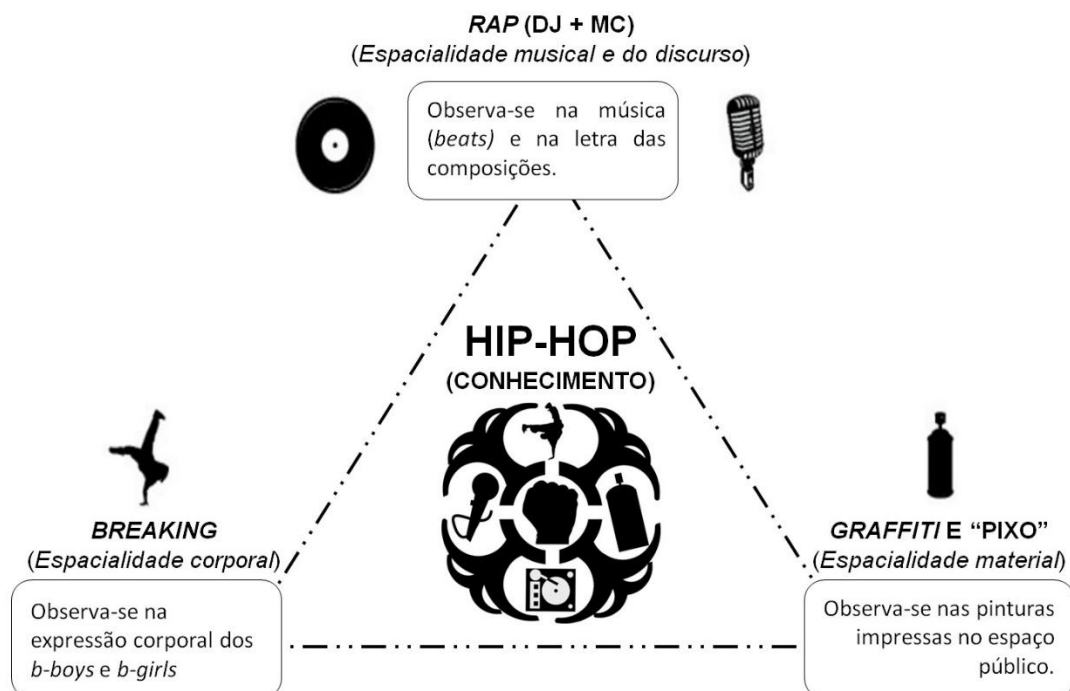


FIGURA 08: ESPACIALIDADES DO HIP-HOP

Org: autor, 2015.

As espacialidades são dimensões do espaço concebidas através do *hip-hop*, compõem uma linguagem que apresenta diferentes formas de expressão e oferecem a possibilidade do indivíduo construir uma perspectiva da realidade partindo da cultura da periferia. Essa geografia do simbólico evidencia que o *hip-hop* é um campo de possibilidades, se apresenta como uma linguagem através da qual as complexas questões da religião podem ser apresentadas, exploradas e interpretadas. Tanto religião quanto *hip-hop* procuram fazer com que o mundo faça sentido, a forma simbólica é um esforço para tornar a vida significativa. Ambos, religião e *hip-hop*, compreendem esse desejo íntimo de habitar o simbólico. Os elementos do *hip-hop* juntos formam o conhecimento que torna a função significativa possível. A intersubjetividade no domínio da linguagem *hip-hop* forma comunidades que compartilham sentidos semelhantes. Funcionando como na religião ou na ciência, no *hip-hop* também encontramos uma comunidade que se reúne para partilhar seus sentidos comuns, falando a “mesma língua”.

## 1.2 COMUNIDADE SIMBÓLICA

*“Community is more than oratorical abstraction: it hinges crucially on consciousness”*

“Comunidade é mais que abstração oratória: depende crucialmente da consciência”

(COHEN, [1985] 2007, p.13)

Cara o *hip-hop* pra mim é o movimento que, que tipo traz a união das pessoas assim, tá ligado?! É a força da galera, da periferia assim, tá ligado?! Os manos da periferia hoje... é tanta força que hoje tem até mano que não é da periferia que tá envolvido. (DOW MC, 2014)<sup>60</sup>

O que é essa força que une as pessoas formando comunidades? O simbólico pode ser uma resposta possível. O “círculo mágico” da linguagem fornece uma comunidade que agrega os jovens do *hip-hop* em torno de uma mesma compreensão de mundo. Nesse texto, tentaremos explorar essa perspectiva simbólica que o conceito comunidade pode trazer. Conceito, aliás, considerado um dos mais atrativos nas ciências humanas e também um dos mais difíceis de se definir. Os sociólogos dos anos 1950 apontaram mais de 90 diferentes noções para o termo comunidade. As possibilidades desse conceito vão muito além do seu significado técnico. “As pessoas manifestamente acreditam no conceito de comunidade, quer como ideal ou realidade e, por vezes, ambos simultaneamente”<sup>61</sup> (p.08), afirma Peter Hamilton na introdução da obra de Anthony P. Cohen – *“The symbolic construction of community”* ([1985] 2007). Essa dimensão simbólica de comunidade permite que um grupo de indivíduos sem parentesco se atraia e se identifique como família, pois a comunidade, por ser simbolicamente construída, funciona como um sistema de valores, normas, e códigos morais que proveem um senso de identidade dentro de um “todo” que faça sentido aos seus membros. Hamilton aponta que a dimensão simbólica é uma característica definidora de comunidade na obra de Cohen (2007), que se inspira em clássicos como Durkheim, Weber, Tönnies e Simmel.

O modo de vida das sociedades urbano-industriais, conforme aponta Sennett (1988), tem nos empurrado para relações impessoais, racionalizadas,

---

<sup>60</sup> Entrevista cedida no dia 23/04/2014.

<sup>61</sup> Texto original: *“People manifestly believe in the notion of community, either as ideal or reality, and sometimes as both simultaneously”*.

individualistas, narcisistas, hedonistas, descoladas cada vez mais do espaço público e confinadas em ambientes privados. Esse cenário foi propício para que alguns teóricos afirmassem que a dominação da vida social pelo Estado e a infinita confrontação de classes na sociedade capitalista faria do conceito de comunidade algo “nostálgico, burguês e anacrônico”. (COHEN, 2007, p.12).

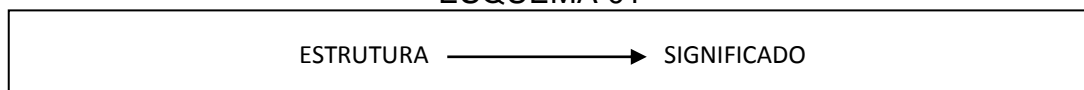
Para Cohen, esse tipo de argumento diz respeito a noções de comunidade muito particulares, sendo que o conceito não se tornou ineficiente, mas precisou ser repensado. No caminho de recriar a comunidade Cohen chega a ideias-chave na elaboração do conceito, para o autor “*boundary*” (fronteira/limite) e “*meaning*” (significado/sentido) são pontos centrais no simbolismo da comunidade.

### 1.2.1 Comunidade: proposta Teórico-Metodológica

Trabalhos estruturalistas têm povoado o campo das ciências humanas, especialmente na segunda metade do século XX. Sendo assim, para muitos pesquisadores falar em comunidade pode significar indicar uma estrutura, que supostamente determinaria certos comportamentos individuais, incluindo percepções e significados.

Segundo Cohen (2007, p.72), pensar comunidade nesses termos engessaria as possibilidades de interpretação do símbolo no interior de uma comunidade, pois estaríamos predispostos a aceitar, por exemplo, que “italianos fazem ‘x’, judeus pensam ‘y’ e a elite fala ‘z’”. Tal reducionismo se dá porque o interesse não se volta para o que os indivíduos pensam (suas experiências), mas centra-se apenas na estrutura.

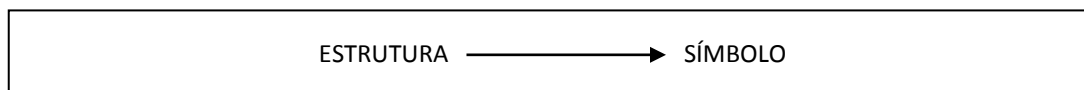
ESQUEMA 01<sup>62</sup>



<sup>62</sup> Todos os esquemas foram retirados do estudo de Cohen (2007).

Os símbolos eram entendidos como portadores de algum *significado identificável*. Não era colocada em dúvida a relação que cria o significado. O símbolo entra nessa equação como possibilidade de múltiplos sentidos.

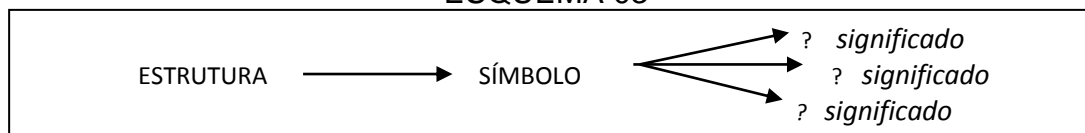
ESQUEMA 02



Nessa proposta a problemática não é a estrutura, mas os símbolos que circulam na estrutura. A relação dos termos traz novas questões a serem respondidas. Cohen exemplifica: dois católicos que dizem acreditar em Deus podem imaginar que entendem um ao outro. No entanto, as coisas não são simples, as palavras “deus” e “crença” podem ter sentidos diferentes para cada um deles. Assim, “semelhantemente, eles podem compartilhar as mesmas formas simbólicas [não nos termos *cassirerianos*] para a expressão de convicção – a missa, genuflexão, usar um crucifixo – e ainda assim cada um estará expressando coisas bastante diferentes”.<sup>63</sup> (COHEN, 2007, p.73).

Notamos que a subjetividade entra como elemento importante na compreensão da comunidade. Assim temos:

ESQUEMA 03



Gil Filho (2012, p.80), focando nos trabalhos que envolvem um campo religioso, argumenta que “escondermos a condição de subjetividade atrás de um ‘agnosticismo metodológico’ em busca de uma ‘neutralidade perdida’ é negar a própria característica do campo”.

Precisamos esclarecer todos esses pontos para justificarmos nossa opção metodológica. Para a pesquisa utilizaremos o **método fenomenológico** com base em Cassirer, o que significa assumir que nossa atenção se voltará

<sup>63</sup> Texto original: “*similarly, they may share the same symbolic forms for the expression of belief – the Mass, genuflection, wearing a crucifix – and yet each be expressing quite different things*”.

ao *significado/sentido* que a experiência humana atribui aos símbolos. Dito de outra forma, nos propomos a realizar uma “*hermenêutica da hermenêutica*”. Para os pesquisadores das ciências humanas, isso representa outro nível de dificuldade, pois nos colocamos na busca de “interpretações de outras interpretações”. (COHEN, 2007, p.73).

Assim como já verificado em Turra Neto (2011), nossas opções metodológicas revelam uma carência em pesquisas específicas sobre metodologias qualitativas na Geografia. Desse modo, optamos por metodologias de áreas que já se debruçam sobre os sujeitos sociais há mais tempo, tais como: Antropologia, Sociologia, História e Educação.

Inicialmente, lançamos mão da etnografia urbana, pautando-nos na metodologia da observação participante, pois através dela conseguimos um olhar mais próximo ao do sujeito. Lüdke e André (1986, p.26) afirmam que esse tipo de observação é um caminho que permite ao observador chegar mais perto da “perspectiva dos sujeitos”, um importante alvo nas abordagens qualitativas. Em suas palavras, “na medida em que o observador acompanha *in loco* as experiências diárias dos sujeitos, pode tentar aprender a sua visão de mundo, isto é, o significado que eles atribuem à realidade que os cerca e às suas próprias ações”. O observador como participante, segundo as autoras, deve, desde o início, revelar ao grupo pesquisado a sua identidade de pesquisador e os objetivos do seu estudo. Nessa posição, o pesquisador pode ter acesso a uma gama variada de informações, até mesmo confidenciais, pedindo cooperação ao grupo. Observar “de perto e de dentro”, como ensina o antropólogo Magnani (2002, p.19), é olhar para “o espaço vivo”. Uma das muitas formas de realizar etnografia urbana seria acompanhando um indivíduo por seu trajeto habitual, o que revelaria um mapa de deslocamentos pontuados por contatos significativos, em múltiplos contextos. Assim fizemos em um primeiro momento, mais especificamente no ano de 2012. Foram os trajetos pelas cartografias do *hip-hop* que nos levaram até a Célula da Rima, foco de nossas observações no ano seguinte.

Pedimos autorização para pesquisarmos a Célula da Rima ao Pastor Felipe Ferro, no dia 25 de março de 2013. Perguntamos se seria necessária a apresentação do projeto de pesquisa a outros líderes, o Pastor disse que não, tendo em vista que ele era o responsável por aquele grupo. Dessa forma, não

houve uma formalidade para começarmos a pesquisa, apenas um diálogo com o Pastor Felipe, que nos fez muitas questões procurando entender os objetivos da tese. Sua preocupação estava em compreender como o pesquisador interpretava a religião e qual seria o papel da SNT no projeto. Explicamos que a SNT não seria objeto do nosso trabalho e que estávamos interessados na experiência dos jovens que participam da Célula da Rima, sendo nossa preocupação central observar como religião e *hip-hop* operavam na vida daqueles sujeitos. Após ter as suas dúvidas esclarecidas, o Pastor Felipe se tornou um importante informante, sempre solícito diante de nossas perguntas e preocupações.

No ano de 2014 nos colocamos o desafio do distanciamento para pensar e refletir sobre as notas tomadas em campo e escolha de quais pessoas entrevistar e o que perguntar. Todas as entrevistas (e algumas letras de *Rap*) foram transcritas<sup>64</sup> e analisadas utilizando a hermenêutica cassireriana, que nos auxiliou na extração dos sentidos ocultos das falas dos entrevistados. Múltiplos sentidos pairam por trás de cada palavra, o que alcançamos, através de uma hermenêutica balizada pela *filosofia das formas simbólicas*, são interpretações que valorizam a conformação do espaço – partindo da interrelação *hip-hop* e religião.

Abaixo apresentamos um quadro onde constam nossas escolhas sobre quem entrevistar. Classificamos nossos entrevistados/as em dois grupos: religião e *hip-hop*; em cada uma dessas comunidades os jovens assumem diferentes papéis (membros de Igreja ou pastores, no caso da religião e *rappers*, *beatmaker*, *b-boy* e/ou grafiteiro, para o *hip-hop*). No caso da Célula da Rima as comunidades se mesclam, portanto, encontramos pastores *rappers*, membros da Igreja envolvidos com o *hip-hop*, fiéis que são grafiteiros, *b-boys*, produtores e/ou *beatmakers*. Esse quadro indica que nossas fontes vivem em um mundo onde o espaço é conformado a partir de referenciais vindos tanto da religião quanto do *hip-hop*. Notem que há uma “outra identidade” para se apresentar no *hip-hop*, em geral os *rappers* adotam outro nome para serem identificados nesse meio. Usando os termos de Cohen,

---

<sup>64</sup> Agradecemos aos bolsistas: Dalete, Fernanda, Juliana e Vinícius, do Programa de Bolsas Acadêmicas de Inclusão Social – PBIS/2014 do IFPR/Curitiba que, participando de nosso projeto de pesquisa, colaboraram com as transcrições de todas as entrevistas e letras de *Rap* selecionadas, formando ao todo mais de 240 páginas para serem analisadas.

estamos diante de uma comunidade simbólica onde o próprio nome já ilustra uma fronteira que delimita envolvimento do sujeito com o grupo.

<b>COMUNIDADE</b>		
<b>ENTREVISTADOS/AS<sup>65</sup></b>	<b>RELIGIÃO</b>	<b>HIP-HOP</b>
<b>Douglas Raiz Santos de Oliveira</b>	<b>Membro de Igreja</b> (Participa da Sara Nossa Terra. Ajudou na criação e organização da Célula da Rima)	<b>Dow MC – rapper, beatmaker e grafiteiro</b> (Além da carreira solo se apresenta em conjunto com Thestrow no grupo Inthefinityvoz. Também é vocalista no grupo de reggae Unification)
<b>Cleomar F. da Silva</b>	<b>Membro de Igreja</b> (Participa da Igreja Quadrangular)	<b>Maguila – rapper e b-boy</b> (Integrante do Grupo V.C.S.)
<b>Luan Fernando Ribeiro da Silva</b>	<b>Membro de Igreja</b> (Participa da Igreja Assembleia de Deus Vitória em Cristo – ADVEC)	<b>Crazy L – rapper e beatmaker</b> (Integrante do Grupo V.C.S.)
<b>Daniel Ribeiro</b>	<b>Membro de Igreja</b> (Participa da Igreja Assembleia de Deus Vitória em Cristo – ADVEC)	<b>Don Cór – rapper e b-boy</b> (Integrante do Grupo V.C.S.)
<b>Roger Passos da Silva</b>	<b>Membro de Igreja</b> (Participa da Comunidade Evangélica Reviver)	<b>Zidane – rapper</b> (Integrante do Grupo Santa Gang)
<b>Gianinni Passos da Silva</b>	<b>Membro de Igreja</b> (Participa da Comunidade Evangélica Reviver)	<b>Gianinni – rapper</b> (Integrante do Grupo Santa Gang)
<b>Alexandre Rota Neto</b>	<b>Membro de Igreja</b> (Participa da Comunidade Messiânica Santuário da Fé)	<b>ALX – rapper</b> (Além da carreira solo, se apresenta em conjunto com o rapper Abstrato no Grupo Obra Prima)
<b>Theo Willian Santos</b>	<b>Sem religião</b>	<b>Thestrow – rapper, beatmaker e grafiteiro</b>

<sup>65</sup> Organizado por data de entrevista. Os primeiros entrevistados estão no topo da lista.



		(Além da carreira solo, se apresenta com os grupos: Inthefinityvoz, Mentekpta e 3º Imundo.)
<b>José Renato Sales da Silva</b>	<b>Pastor</b> (No ano da entrevista, 2014, José saiu da SNT para fundar, junto com sua mãe, também pastora, uma nova Comunidade Evangélica).	<b>Carioca – rapper, beatmaker, b-boy e produtor</b> (Além da sua carreira solo como <i>rapper</i> , divide seu tempo em seu estúdio de <i>Rap</i> chamado <i>Incomodo</i> produções).
<b>Marlon Campos</b>	<b>Membro de Igreja</b> (Fundador da Célula da Rima. Músico e líder de célula na Sara Nossa Terra)	--- --- --- --- ---
<b>Felipe Ferro</b>	<b>Pastor</b> (Sara Nossa Terra)	--- --- --- --- ---

QUADRO 01 – LISTA DOS ENTREVISTADOS/AS

Fonte: Autor, 2015.

Conforme propõe Turra Neto (2011), todos/as os entrevistados/as assinaram um termo de consentimento (anexo 01) antes de começarmos a conversa. As entrevistas seguiram o modelo semiestruturado que, de acordo com Triviños (1987, p.146), é aquele que “parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante”. De acordo com Boni e Quaresma (2005, p.75), para esse tipo de entrevista devemos seguir um conjunto de questões que sejam previamente definidas (anexo 02), no entanto, o contexto deve acontecer como se fosse uma conversa informal. Segundo as autoras:

O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. (BONI E QUARESMA, 2005, p.75).

Dessa forma, prosseguem os autores, uma entrevista de qualidade se caracteriza por proporcionar ao informante a sensação de bem-estar para que

haja um espaço onde se possa falar sem constrangimentos de sua vida e seus problemas, “quando isso ocorre surgem discursos extraordinários”. Para que esse nível seja alcançado, aponta Thompson (1992, p.254), existem algumas qualidades que o entrevistador bem sucedido deve apresentar, entre elas: 1) interesse e respeito pelos outros e flexibilidade nas reações em relação a eles; 2) capacidade de demonstrar compreensão e simpatia diante da opinião deles; e, 3) disposição para ficar em silêncio e ouvir. “Quem não consegue parar de falar, nem resistir à tentação de discordar do informante, ou de lhe impor suas próprias ideias, irá obter informações que, ou são inúteis, ou positivamente enganosas”.

Foi com base nesses conselhos que realizamos nossas entrevistas. A análise do material coletado consiste em fazer aquilo que Cohen (2007) propõe, isto é, fugir de explicações estruturalistas. Buscamos na subjetividade um elemento central para a compreensão das comunidades de sentido que se formam em torno do *hip-hop*.

Segundo Cohen (2007), a orientação dos pesquisadores sociais em direção às estruturas foram, essencialmente, “uma orientação para a máscara comum”<sup>66</sup> (p.73). A ênfase na máscara é dada porque, para Cohen, a fronteira representa a máscara da comunidade – funcionando como um bloqueio que esconde a verdadeira diversidade cultural da comunidade – dando a falsa impressão de realidade simples e aparente.

“A *fronteira como face pública da comunidade*”<sup>67</sup> mostra-se simbolicamente simples, aponta Cohen (2007, p.74). Um olhar para além da materialidade aparente da comunidade revela uma realidade mais complexa. As máscaras são uma metáfora para os estereótipos, a imagem que os *outsiders* têm da comunidade, que em geral não corresponde com a forma como os *insiders* se veem.

Esse pensamento se aproxima do exposto por Simmel (2006), que interpreta a questão por meio da *distância*. Para esse autor, a distância que se observa o fenômeno remete a uma realidade aparente: se vemos um objeto a dois ou dez metros, teremos diferentes perspectivas do que pode ser entendido

---

<sup>66</sup> Texto original: “*an orientation to the common mask*”.

<sup>67</sup> Texto original: “*The boundary as the community’s public face*”.

como verdadeiro, cada uma a seu modo. Assim, mesmo que o real fosse uma perspectiva individual, é possível justificar a legitimidade e independência da postura comunitária, pois tanto a realidade individual quanto a coletiva “são igualmente ‘pontos de vista’ que não se relacionam entre si como realidade e abstração, mas sim como modos de nossa observação”, ambos guardando alguma distância da realidade. (SIMMEL, 2006, p.15).

Para Simmel, comunidade seria compreendida como um círculo de indivíduos que estão, de uma maneira determinada, ligados uns aos outros por efeito das relações mútuas e que, por isso, podem ser caracterizados como uma unidade (SIMMEL, 2006, p.18). Como vemos, Simmel argumenta que estar próximo ou distante do objeto pode indicar a perspectiva do indivíduo ou da comunidade. Para Cohen, não se pode definir a comunidade através de uma questão de proximidade e distanciamento, o que se coloca é uma questão fenomenológica. É preciso compreender o fenômeno partindo das experiências do sujeito que a vive, a comunidade é como um símbolo ao qual vários aderem, impondo seus próprios significados (COHEN, 2007, p.74). Individualidade não diz respeito à distância, mas à experiência da subjetividade; está para além “dos modos de nossa observação” e mais próximo das nossas interpretações do que é observado.

Olhar somente para a máscara pública, aquela que revela a superficialidade, é optar pelo exposto no *esquema 01*, onde se parte da estrutura diretamente para um significado pré-determinado. Selecionar o símbolo como elemento que compõe a comunidade e escolher a perspectiva do simbolismo (*esquema 02*), por outro lado, seria dar um passo além das estruturas, buscando a complexidade das representações, o que foi nossa intenção refletida nas opções teórico-metodológicas deste trabalho.

### **1.2.2 Entre Fronteiras e Sentidos**

Para Cohen a ideia de “*boundary*” é essencial na compreensão das comunidades, pois indica onde elas iniciam e terminam. Mas por que uma comunidade precisa demarcar seus limites? De acordo com Cohen (2007, p.12), “A resposta simples é que a fronteira encapsula a identidade da

comunidade e, como a identidade de um indivíduo, é chamada a se enquadrar às exigências da interação social.”<sup>68</sup>

As fronteiras demarcam alteridade. Elas podem ser físicas (montanhas, rios) ou simbólicas (língua, religião), no entanto, nem todas são objetivamente aparentes. “Elas [as fronteiras] podem ser pensadas, de certo modo, como existindo nas mentes de seus observadores.”<sup>69</sup> (COHEN, 2007, p.12). Desse modo, as fronteiras podem ser percebidas tanto pelos de fora (*outsiders*) quanto pelos de dentro (*insiders*)<sup>70</sup>. Para Cohen, o importante é compreender qual é o significado dessas fronteiras para as pessoas ou, mais precisamente, quais são os sentidos dados à fronteira, pois nem todos conseguem perceber da mesma forma os limites estabelecidos.

No ponto de vista de Cohen, a comunidade é construída na consciência dos indivíduos. Essa consciência da comunidade é encapsulada na percepção das fronteiras que são constituídas na interação entre as pessoas. Nesse contexto, o símbolo emerge como elemento importante.

Para Cohen (2007, p.14), os símbolos são meios para representar algo – a questão é que a interpretação nem sempre é a mesma para todos. Os símbolos podem ajudar a expressar e a demarcar o grupo, no entanto, a interpretação do que eles podem significar não é compartilhada do mesmo modo. A interpretação é mediada pelas experiências de cada indivíduo. O autor explica que os símbolos não têm mais significados do que a nossa própria capacidade de significar.

Nessa perspectiva, compartilhar os símbolos não significa necessariamente compartilhar os significados. “Comunidade é um símbolo que se expressa como fronteira. Como um símbolo, ela é organizada/possuída em comum por seus membros; mas seu significado varia com a orientação individual de cada membro.”<sup>71</sup> (COHEN, 2007, p.15).

---

<sup>68</sup> Texto original: “*The simple answer is that the boundary encapsulates the identity of the community and, like the identity of an individual, is called into being by the exigencies of social interaction*”.

<sup>69</sup> Texto original: “*They [the boundaries] may be thought of, rather, as existing in the minds of their beholders.*”

<sup>70</sup> Os termos *outsiders* e *insiders* não são usados por Cohen. Nós os utilizamos inspirados na leitura de “Os estabelecidos e os Outsiders”, de Norbert Elias e John Scotson (2000).

<sup>71</sup> Texto original: “*community is just such a boundary-expressing symbol. As a symbol, it is held in common by its members; but its meaning varies with its members’ unique orientation to it*”.

Segundo Cohen, participar de uma comunidade nos permite o acesso a um equipamento simbólico que pode ser comparado a um vocabulário, pois aprendemos palavras que compõem uma linguagem, o que nos dá a capacidade de comunicação, porém, *não determina o que comunicar*. Essa visão de Cohen corrobora para a nossa tese de pensar uma *comunidade de sentido*:

Cultura, constituída por símbolos, não se impõe por si só de tal modo que determine que todos os seus partidários devam fazer o mesmo sentido do mundo. Contudo, lhes dá somente a capacidade para fazer sentido e, se eles tendem a fazer um tipo semelhante de senso não é por causa de qualquer influência determinística, mas porque eles estão fazendo assim com os mesmos símbolos. A quintessência referente a comunidade é aquela que seus membros fazem, ou acreditam que fazem, um senso similar de coisas um ou outro geralmente ou com respeito a interesses específicos e significantes, e, mais adiante, pensam que aquele senso pode diferir de sentidos criados em outros lugares. A realidade de comunidade na experiência das pessoas assim parece inerente em seus anexos ou compromisso para um corpo comum de símbolos.<sup>72</sup> (COHEN, 2007, p.16).

Como vemos, para Cohen a experiência e a compreensão da comunidade residem na orientação dos simbolismos dos seus membros – o que envolve diretamente a subjetividade individual. Falar em subjetividade, aponta o autor, acaba sugerindo a possibilidade de imprecisão ou ambiguidade. No entanto, isso não significa um impedimento para o sucesso da comunicação, visto que mesmo com a subjetividade individual as pessoas continuam a falar na mesma língua, participar dos mesmos ritos, rezar para o mesmo deus. Conforme Cohen (2007, p.20-21), os símbolos são efetivos justamente por serem imprecisos, razão pela qual “o triunfo de comunidade

---

<sup>72</sup> Texto original: “Culture, constituted by symbols, does not impose itself in such a way as to determine that all its adherents should make the same sense of the world. Rather, it merely gives them the capacity to make sense and, if they tend to make a similar kind of sense it is not because of any deterministic influence but because they are doing so with the same symbols. The quintessential referent of community is that its members make, or believe they make, a similar sense of things either generally or with respect to specific and significant interests, and, further, that they think that that sense may differ from one made elsewhere. The reality of community in people's experience thus inheres in their attachment or commitment to a common body of symbols”.

está assim com essa variedade que é discordância inerente que não subverte a coerência aparente que é expressa por seus limites”<sup>73</sup>.

Cohen revela a dimensão simbólica da comunidade, mostrando que está muito próximo dos preceitos cassirerianos. Em suas palavras:

A própria comunidade e tudo dentro dela, conceitual como também material, tem uma dimensão simbólica, e, além disso, esta dimensão não existe como algum tipo de consenso de sentimento. Contudo, eles existem como algo para pessoas "pensarem com". Os símbolos da comunidade são construtos mentais: eles provêem as pessoas os meios para darem sentido/significado. Fazendo assim, eles lhes proporcionam também os meios para Expressar o significado particular que a comunidade tem para eles.<sup>74</sup> (COHEN, 2007, p.19).

Para Cohen a relação comunidade e individualidade dentro dos preceitos simbólicos é harmônica.

A noção simbólica de comunidade apresentada por Cohen (2007) parece se alinhar com a pesquisa sobre *hip-hop* capitaneada por Wivian Weller (2011), ainda que a autora tenha partido de outras bases teórico-metodológicas<sup>75</sup>. Weller trabalha com a noção de orientações ou representações coletivas e alerta para o fato de que tais modelos de visão de mundo não são passíveis de serem captados pelo pesquisador em um primeiro nível de interpretação. Para Weller (2011, p.45), pautando-se nos argumentos de Bohnsack<sup>76</sup> (2007, p.47), “a reconstrução das visões de mundo e do *modus operandi* das ações coletivas pressupõe uma análise da relação existente entre as representações coletivas e os contextos em que essas experiências foram vividas e processadas”. O Movimento Hip-Hop é apresentado pela autora como

---

<sup>73</sup> Texto original: “*The triumph of community is to so contain this variety that is inherent discordance does not subvert the apparent coherence which is expressed by its boundaries*”.

<sup>74</sup> Texto original: “*It is that the community itself and everything within it, conceptual as well as material, has a symbolic dimension, and, further, that this dimension does not exist as some kind of consensus of sentiment. Rather, it exists as something for people “to think with”. The symbols of community are mental constructs: they provide people which the means to make meaning. In so doing, they also provide them with the means to Express the particular meaning which the community has for them*”.

<sup>75</sup> É notória a influência da sociologia do conhecimento de Karl Mannheim na pesquisa de Weller (2011).

<sup>76</sup> BOHNSACK, Ralf. **Rekonstruktive Sozialforschung**. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung. 6ed. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2007.

o fio condutor que liga os jovens às mesmas representações, oportunizando uma intersubjetividade coletiva expressa nas experiências vinculadas a práxis sociocultural e artística junto ao *hip-hop*. O potencial simbólico da comunidade também é explorado pela autora. De acordo com Weller (2011, p.87-88), podemos observar a intersubjetividade na construção da noção de “irmandade” e “africanidade”, pois demonstram a relação cultural e espiritual com o continente de origem e a importância da união e solidariedade entre amigos e vizinhos.

A comunidade aparece como elemento importante na cultura *hip-hop* e observamos como núcleos organizacionais do MHH grupos chamados de **crew** (tanto de grafiteiros quanto de *breakers*); **coletivos** (formados por vários *rappers*); e, **posse** (reunião de membros ligados a um ou mais elementos do *hip-hop*). Essas estruturas organizacionais também atuam como símbolos que produzem identidade – pertença ao MHH. Acreditamos que o Movimento Hip-Hop pode ser compreendido como uma “comunidade de sentido” formada através da apropriação da forma simbólica *hip-hop* pelos jovens.

### 1.3 COMUNIDADE E INDIVÍDUO: A RELAÇÃO DE EQUÍLBRIO “NÓS-EU”

Há uma relação indivíduo/comunidade intrínseca no *hip-hop* e perceptível através do *Rap*. O sujeito que se lança a consumir os símbolos culturais do *hip-hop* passa a aprender uma nova linguagem que lhe permitirá ver (compreender o mundo) e ser visto (ser compreendido pelo outro). O indivíduo tem a chance de participar de uma cultura com influência mundial que, inclusive, já escolheu seu próprio rei<sup>77</sup>, comunga seus próprios símbolos e possui suas próprias regras. “O que o *Rap* procura promover são algumas atitudes individuais fundamentadas numa referência coletiva”, aponta Kehl (1999, p.99). Em questões práticas significa dizer que, assim como na religião, as atitudes individuais respondem às expectativas da comunidade.

Estaríamos diante de uma hibridação? Para Canclini (2005, p.29), *híbrido* diz respeito a “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas

---

<sup>77</sup> Afrika Bambaataa, criador da Zulu Nation, se designa representante máximo do *hip-hop* no mundo. Muitos adeptos do movimento o chamam de King Bambaataa.

discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. A hibridação revela um processo dinâmico de fusão e recombinação de práticas sociais e culturais; sendo permeadas por uma relação assimétrica de poder, é inevitável o conflito, o choque e também a negociação.

Na religião essa relação indivíduo/comunidade é permeada pelo sagrado (que ordena o mundo) e localiza o indivíduo no caos do cosmo. E no *hip-hop*, qual seria o *fio de Ariadne* que guia “manos” e “minas” na jornada de compreensão do mundo? Se partimos do princípio que o real é a matéria bruta do dia a dia da periferia, através da qual os *rappers* se alimentam, podemos arguir que o *hip-hop* “traduz” essa realidade. A conformação do mundo possibilitada pela forma simbólica *hip-hop* transforma as dificuldades (pobreza, falta de assistência do Estado, marginalidade, etc), enfrentadas pelo povo pobre, em ideias fortes que sustentam uma identidade positiva para a periferia. Essa é a “mágica” do *hip-hop*: transformar dificuldade em superação, sofrimento em orgulho. Nossa grande questão se insere aí: como o *hip-hop* faz isso? Mano Brown explica como isso acontece, para ele suas letras não são o real, mas aproximações artísticas do que pode ser entendido como o real:

Tudo bem, o *Rap* tem o poder de fazer o cara se inspirar às vezes numa fita ou outra, **só que ele não é realidade pura, mano**. É como tirar uma paisagem da vida real e fazer um desenho. Se você pega um quadro, pinta uma criança catando lixo, na vida real é feio pra caralho, mas todo mundo vai querer comprar. Entendeu a diferença? Aí é que tá o barato do *Rap*. **O Rap é o retrato do barato**. Se você quiser vender aquilo ali, ninguém compra, você vai ter que transformar. Por que o cara gosta e compra o *Rap*? O bagulho rima, tem a batida, tem balanço... fala umas palavras que no dia a dia o cara nunca imaginava que ia virar um *Rap*. **É tudo magia, truta**. Cada música que eu faço pra mim é um filho. Todas têm uma personalidade, têm alma. Eu não faço música pra encher disco nem pra fazer ibope. Faço música. **Cada letra tem uma cara, tem uma cor, tem um estilo**. Cada música é uma pessoa. **A música é viva**. As coisas têm que estar todas ali. O corpo humano tem cabelo, olho... A música é a mesma coisa: tem a batida, tem a rima, tem o ritmo, tem a ideia, tem a mensagem que está escondida, mas tem que ter a mensagem explícita. (RTD, 2001, grifo nosso)



Brown nos esclarece que “é tudo magia”, é o poder do poeta que trabalha o símbolo e sua significação, pois o real só é percebido através de uma forma simbólica. “O *Rap* é o retrato” do real, pintado a partir da percepção daquele que vê. Cassirer ([1944] 2005, p.251) argumenta que,

o poeta e o criador de mitos parecem viver, com efeito, no mesmo mundo. São dotados do mesmo poder fundamental, o poder da personificação. Não conseguem contemplar um objeto qualquer sem lhe dar uma vida interior e uma forma pessoal.

Dayrell (2002, p.133-134) prefere ressaltar o sentido formativo do *hip-hop*, pois o “estilo *Rap* estimula o jovem a refletir sobre si mesmo” e intervir na sociedade através de suas práticas culturais. O *Rap*, nesse sentido, funciona como uma pedagogia,

uma pedagogia da palavra emitida pelas letras, por meio da qual não pretendem impor uma compreensão da realidade, mas “fazer o cara pensar”, como nos disseram vários deles. Uma pedagogia na qual há o respeito pela diversidade, quando propõe que o outro, na sua condição de indivíduo, pense por si mesmo e tire suas próprias conclusões. Essa postura é coerente com as relações que se estabelecem nos grupos, em que o coletivo não subsume o individual, o “nós” não abdica da condição do “eu”.

O indivíduo que participa da comunidade de sentido *hip-hop*, e se expressa através do *Rap*, tem em mãos aquarela e pincel para pintar sua própria espacialidade e compartilhá-la com seus pares. Ao fazer isso não abre mão de sua individualidade, pelo contrário, a expõe.

Mas como fica essa questão quando há outra comunidade envolvida? Como se dará a negociação entre indivíduo e “nova” comunidade? E se essa outra comunidade for religiosa? Como ocorre o envolvimento dessas *formas simbólicas*, o *hip-hop* e a religião? Todos esses questionamentos são necessários, pois pensamos a tese a partir deles. É preciso esclarecer que tais respostas estão sendo construídas e que a base empírica apresentada nos

próximos capítulos nos ajudam a traçar alguns contornos para elucidar as questões.

Em síntese, Nós e Eu são inseparáveis. O espaço nos possibilita compreendermos esse paradoxo, pois através dele o indivíduo (*eu*) existe, “plasma” sua realidade e, ao mesmo tempo, compartilha elementos de universos culturais distintos (*nós – comunidade*), dando condições para que pessoas diferentes “vejam” aspectos da mesma realidade no espaço, constituindo assim a sensação de pertencimento do *eu* a um *nós*.

Chegamos a essa ideia partindo de “*A Sociedade dos Indivíduos*” (ELIAS, 1993). Norbert Elias cunhou muitos conceitos e questionou algumas posições então clássicas na ciência, entre elas a questão da dualidade natureza-sociedade (cultura) e sociedade-indivíduo. Vamos nos concentrar no segundo ponto, que pode ser definido como a busca do *equilíbrio Nós-Eu*, enquanto método para superar a dualidade indivíduo-sociedade. Antes de debatermos a questão, é preciso conhecer a história da formação do que chamamos de indivíduo moderno.

Segundo Elias, o indivíduo moderno é fruto de um *processo civilizatório* (ELIAS, 1990), onde a civilização representa o controle externo que força o ser humano ao autocontrole (emoções, paixões, afetos), através de uma ordem social que confere limites e liberdade aos indivíduos. O ato de civilizar-se é realizado através do Estado e do *monopólio da violência legitimada*, seja ela física ou simbólica. O Estado protege os indivíduos, que por sua vez não podem se agredir, ou serão sancionados. Os indivíduos modernos aprenderam ao longo do tempo a controlar suas emoções. A emoção se revela dentro do indivíduo e não mais entre os indivíduos. Aqui temos a marca da nossa civilização, o *paradoxo*, pois, apesar do isolamento emocional, o indivíduo moderno é marcado pela extensão e alto nível de interdependência.

A maior integração entre os grupos e sociedades tornou, na opinião de Elias, o conceito de sociedade como algo estático, assemelhando-se ao de sistema. Procurando fazer emergir o caráter dinâmico das sociedades que expressasse os vínculos entre grupos, classes e indivíduos, Elias propõe o termo *configuração social*, que podem ser encontrados, dependendo da tradução, como *figuração e formação social*. Segundo Elias, não podemos nos

prender nas individualidades, mas devemos ir além, compreendendo as inter-relações dos/nos grupos.

A construção do *Eu* como uma identidade particular que nos distingue um dos outros é uma característica das sociedades mais evoluídas, presentes em nosso tempo. Sociedades essas onde o equilíbrio *Nós-Eu* centra-se no *Eu*. Para Elias, indivíduo e sociedade estão intimamente conectados, não podendo ser pensados de forma separada, mas antes na compreensão do equilíbrio entre esses dois elementos. Conforme o autor, não há criação de conceitos isolados partindo de presumíveis homens singulares. Em suas palavras,

O ser humano singular desenvolve os conceitos sempre a partir de um conjunto linguístico e conceptual socialmente existente, que adquiriu das outras pessoas. Se assim não fosse, o homem, ao desenvolver a linguagem existente, e, por conseguinte, os conceitos existentes, não poderia contar com a compreensão dos outros. (ELIAS, 1993, p.181).

Uma contribuição individual ou isolada seria inútil. É preciso compreender que o indivíduo é o resultado de um processo evolutivo de uma sociedade e quanto mais complexas as *configurações* apresentadas pela sociedade, maior o nível de abstração e complexidade apresentadas pelos sujeitos que a habitam. É um processo de mão dupla.

É necessário um acesso processual-sociológico ao problema da relação sociedade e indivíduo para compreensão de seu equilíbrio, afirma Elias. Objetivando compreender a relação *Nós-Eu* em outros períodos históricos Elias se apropria do conceito de evolução de uma forma singular. Diferencia sociedades menos e mais evoluídas no mundo, dizendo que a relação indivíduo e sociedade depende das *configurações* que os grupos sociais apresentam em determinado período da história. O termo evolução em ciências humanas pode causar algum estranhamento, tendo em vista sua longa repercussão pela biologia e antropologia. Por essa razão, Elias explica:

Assim, as pessoas evitam falar de “países menos evoluídos” para não ofenderem os seus membros e utilizam, em vez disso, expressões vagas e que encobrem os factos, tal como “países em vias de desenvolvimento”. Como se os países mais

evoluídos não se encontrassem também em evolução e como se não fossem, por isso, também países em desenvolvimento. (ELIAS, 1993, p.199-200).

Com o termo *evolução* Elias procura destacar o *processo* ao invés dos acontecimentos isolados. Nada está pronto, acabado. Mesmo países ricos são países em desenvolvimento. Essa diferença social no nível de evolução de cada país é identificada na mudança no equilíbrio Nós-Eu, pois em países em fase pré-estatal, mais ligados à família ou à tribo, o Nós supera o Eu. Já nas sociedades mais evoluídas, principalmente nas ocidentais, os indivíduos apresentam *estruturas de personalidade* social cada vez mais voltadas para o individualismo.

O cerne da questão aqui é não perdermos de vista que somos seres individuais e sociais simultaneamente. O conceito de hábito social nos ajuda a compreender esse fato. *Habitus* ou *habito* social é o terreno do qual emergem características pessoais como a língua e a letra. É social, pois se aprende em grupo; é individual, pois possui características da personalidade. Nessa perspectiva, o ser humano singular traz em si características do seu grupo. É um conceito que aparece em sociedades simples, do passado ou do presente, com uma faceta apenas; no entanto, em sociedades mais evoluídas os indivíduos apresentam *habitus* multifacetados.

Segundo Mendes e Mendes (2013), para Elias a *Gestalt*<sup>78</sup> possui elementos que explicam como as várias partes formam um produto inteiro diferenciado, isso porque “[...] as unidades de potência menor dão origem a uma unidade de potência maior, que não pode ser compreendida quando suas partes são consideradas em isolamento, independentemente de suas relações” (ELIAS, 1993, p.16). Em outras palavras: indivíduos e sociedades são uma coisa só e não existem de forma independente.

---

<sup>78</sup> De acordo com Japiassú e Marcondes (1996, p.117), *Gestalt* é uma teoria que parte de um princípio psicológico, que foi apropriada por outros domínios de conhecimento, segundo a qual “não percebermos jamais senão conjuntos de elementos. Por exemplo, quando vejo algo, vejo ao mesmo tempo uma certa forma (no sentido de contorno ou forma geométrica), uma certa cor, uma certa distância, etc. Esse conjunto percebido se chama *forma*, significando configuração, estrutura e organização”.

[...] cada pessoa singular está realmente presa; está por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que as prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, **porém não menos reais, e decerto não menos fortes**. E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras, a ela e a nada mais, que chamamos “sociedade”. (ELIAS, 1993, p. 21, grifo nosso).

Acreditamos que a forma simbólica articula, sustenta e conecta os indivíduos formando as comunidades e as redes. A linguagem é um ajustamento social necessário para o ser humano viver e se socializar, o que estimula a linguagem do indivíduo é a sociedade em que ele cresce, então, supomos, há uma força recíproca entre o indivíduo que transforma a linguagem e a linguagem que transforma o indivíduo. Nossa posição, partindo de Ernst Cassirer ([1944] 2005), é que dessa relação temos uma “enformação” da realidade, isto é, uma conformação do espaço que vai variar dependendo da forma simbólica que se parte.

Dessa balança *Nós-Eu* podemos tencionar para uma proposição comunidade-indivíduo, entendendo que a comunidade pode significar um universo simbólico que realiza conexões, é o espaço do Nós. Já o indivíduo é compreendido como o Eu, é onde se encontram as tramas da *configuração social* e o etéreo universo do simbólico. É a partir do sujeito que teremos uma dimensão do funcionamento da comunidade e de como as espacialidades se formam a partir dela. Por isso, justificamos a fenomenologia como opção metodológica e defendemos as *formas simbólicas* como um caminho importante a ser trilhado, uma vez que conectam o mundo dos fatos (*configuração social*) ao mundo dos símbolos (linguagem).

\*\*\*

Nesse capítulo inicial expusemos a teoria que guiou nosso olhar em campo e nossas interpretações nos momentos de reflexão. Partimos das provocações oriundas da “virada linguística” nas Ciências Sociais, sendo que nossa opção para nos orientarmos foi a Teoria das Formas Simbólicas do filósofo linguista Ernst Cassirer. Escolha possível devido à profunda construção

epistemológica que perpassa a Geografia da Religião no Brasil, abrindo novos horizontes de pesquisa que permitem uma revolução copernicana – nos termos de Kant – da relação sujeito-objeto. Só a partir dessa base teórica poderíamos propor um *hip-hop* como Forma Simbólica e apresentar suas espacialidades. Tratamos aqui também do conceito de Comunidade Simbólica ou Comunidade de Sentido, muito útil para podermos diferenciar *hip-hop* e religião enquanto formas simbólicas de *hip-hop* e religião como instituições que envolvem diferentes indivíduos em um único grupo. Indivíduos que vivem sempre sob influência da comunidade, numa relação tensa entre o Eu e o Nós. Nessa mesma linha, esclarecemos nossas opções teórico-metodológicas, almejando alcançar a difícil tarefa de uma construção harmônica entre teoria e método. Para o próximo capítulo exploramos a história do *hip-hop*, partindo para uma viagem que vai dos guetos estadunidenses até as favelas brasileiras.

## 2 DO “SOUTH BRONX” À “SÃO BENTO”: TRAJETÓRIAS DO HIP-HOP

Neste capítulo temos a intenção de explorar a constituição da cultura *hip-hop* e suas espacialidades. Apresentamos a conjuntura pela qual os Estados Unidos da América (EUA) passavam durante a década de 1960, mostrando que nos anos anteriores ao surgimento do *hip-hop*, a religião – na figura de indivíduos dispostos a lutar pela comunidade – ganhou peso como instrumento político na articulação dos negros em prol da luta contra o racismo. No entanto, quando as vozes da religião foram silenciadas, através de assassinatos, entraram em cena os *Black Panthers*, filhos do movimento *Black Power*, grupo radical que se organizou com base nos discursos do muçulmano Malcolm X e entrou em uma luta armada contra o racismo estadunidense. Afeni Shakur, mãe de um dos maiores *rappers* estadunidenses, Tupac (2Pac)<sup>79</sup>, fazia parte desse grupo revolucionário. Tal jornada é importante para que compreendamos o papel da “violência estética” presente em muitos *Raps* nacionais e internacionais.

Finalizamos o capítulo falando de uma breve retrospectiva histórica do *hip-hop* nacional, a fim de contextualizar como esse “estilo que ninguém segura” (ROSE, 1997) chegou e ganhou espaço em nosso território. No item “*Hip-Hop* no Brasil”, privilegiamos o *Rap* no debate, porque ele será nosso recorte dentro da cultura *hip-hop*. No capítulo seguinte, apresentaremos mais detalhes sobre nossa opção.

---

<sup>79</sup> Tupac Amaru Shakur (1971-1996), para os membros do movimento *hip-hop* esse foi um dos maiores nomes do *Rap* de todos os tempos. Seus oito álbuns lançados venderam, juntos, mais de 75 milhões de cópias no mundo todo. Suas canções abordavam temas como a violência nas ruas, a miséria dos guetos, problemas sociais, racismo e conflitos com outros *rappers* (devido à participação em gangues).

## 2.1 HIP-HOP E A CONFORMAÇÃO SIMBÓLICA DO GUETO: UM CONTEXTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO

Recontar uma história é sempre uma tentativa de organizar cronologicamente “acontecimentos e atores” diversos, reordenando fatos e construindo uma grande narrativa. Nesse sentido, Marc Bloch (2001, p.55) afirma ser a história a “ciência dos homens no tempo”, que necessita “unir o estudo dos mortos ao dos vivos”, daí a sugestão para que evitemos o “ídolo das origens” e superemos o pressuposto de que “as origens são um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar”.

Com esse espírito voltamos aos anos de 1960, nos Estados Unidos, década marcada pelo surgimento de inúmeros movimentos negros que reivindicaram igualdade e direitos civis, contando com a participação de muitas figuras de destaque, como: El-Hajj Malik El-Shabazz<sup>80</sup>, mais conhecido como Malcolm X; o Pastor Batista Reverendo Martin Luther King Jr.; o ex-pugilista e ex-campeão mundial da categoria peso pesado Muhammad Ali (Cassius Clay), além dos integrantes dos movimentos *Black Panthers* e *Black Power*, entre outros. (TOMASSI; FERREIRA, 2011).

Notamos no germe inicial do *hip-hop* alguns ingredientes que só seriam encontrados naquele tempo-espço, falamos de: a) momento de “desindustrialização” pelo qual passava os EUA; b) segregação de afro-americanos e afro-caribenhos nos guetos de Nova Iorque; c) aumento da força dos movimentos sociais, com destaque para o Movimento Negro; d) forte influência nos discursos de líderes religiosos na organização dos Movimentos Negros, na luta pelos Direitos Civis.

Sobre o *momento de “desindustrialização” pelo qual passava os EUA*, Tricia Rose (1997) comenta que as situações urbanas pós-industriais foram condição para uma profunda transformação na metrópole contemporânea,

---

<sup>80</sup> De acordo com Marable (2013), Malcolm Little também foi conhecido por andar na linha do crime, sendo chamado de Detroit Red, Big Red e Satã. Ao voltar-se para o sagrado, representado na leitura do Al Corão, adotou nomes como Malachi Shabazz, Malik Shabazz e El-Hajj Malik El-Shabazz (após sua reconversão ao Islamismo Sunita). Malcolm X é a face mais elaborada e conhecida do homem que tanto influenciou o pensamento dos negros de sua época. Essa dualidade na vida de Malcolm aproxima-o do povo, das massas, dos jovens que vivem na cultura de rua, que constroem e reconstróem o que chamamos de *hip-hop*.



nesse sentido as mudanças trazidas com a globalização da economia, as revoluções tecnológicas, o poder crescente da produção do mercado financeiro, os imigrantes que chegavam, entre outros fatores, contribuíam para a reestruturação social e econômica daquele país. Tantas mudanças em tão pouco tempo refletiram negativamente nas estruturas de ofertas de trabalhos urbanos, aumentando o desemprego e levando “às últimas consequências as já existentes formas de discriminação racial e de gênero, contribuindo, assim, para o crescimento do controle corporativo das multinacionais (...)” (p.195). Foi nesse cenário conturbado que se desenharam as condições para que a juventude pobre da época aproveitasse a rua como ponto de encontro e uma das poucas opções de lazer.

A Nova Iorque dos anos de 1970 passava por profundas mudanças. Imobiliárias adquiriam grandes áreas com velhos imóveis procurando oferecer no lugar condomínios luxuosos; os bairros pobres ficaram à margem da ação do Estado, acumulando necessidades. Os recursos públicos eram aplicados no centro de negócios e nas áreas de turismo. O abismo entre as classes sociais não parava de crescer. Vale destacar que:

Os negros e os hispânicos representavam desproporcionalmente uma quinta parte da fração mais pobre. Nesse mesmo período [1978-1986], 30% das famílias hispânicas pobres (a maior parte de Porto Rico) e 25% das famílias negras viviam nas áreas mais pobres ou em suas proximidades. Desde esse período não houve investimento imobiliário destinado às pessoas de baixa renda, e negros e hispânicos foram levados a habitar áreas superpovoadas, dilapidadas e sem qualquer espécie de manutenção. (ROSE, 1997, p.197).

Dessa política pública é que surge a *segregação de afro-americanos e afro-caribenhos nos guetos de Nova Iorque*. Gomes (2012) salienta que o termo gueto era usado para designar áreas decadentes da cidade de Nova Iorque, pois os negros norte-americanos, assim como os judeus, sofriam com medidas discriminatórias e vexatórias, não se resumindo a isso também existiam restrições econômicas, dificultando a vida dessas pessoas que acabavam consequentemente destinadas à miséria. Uma saída foi criar seus próprios instrumentos de proteção social e ajuda mútua interna. Para Silva

(2012, p.33), “a noção de gueto consolida-se como campo semântico exclusivamente utilizado para designar a exclusão forçada dos negros em distritos compactos e degradados”. Citando Mollenkopf<sup>81</sup>, Rose (1997, p.198) afirma que “Nova York, que era uma cidade relativamente rica, branca e industrial, tornou-se economicamente dividida, multirracial e prestadora de serviços”.

Sobre os guetos, Rose (1997, p.199) escreve:

Essas comunidades ficaram entregues aos “donos das favelas”, aos desenvolvimentistas, aos refúgios dos traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transportes inadequados.

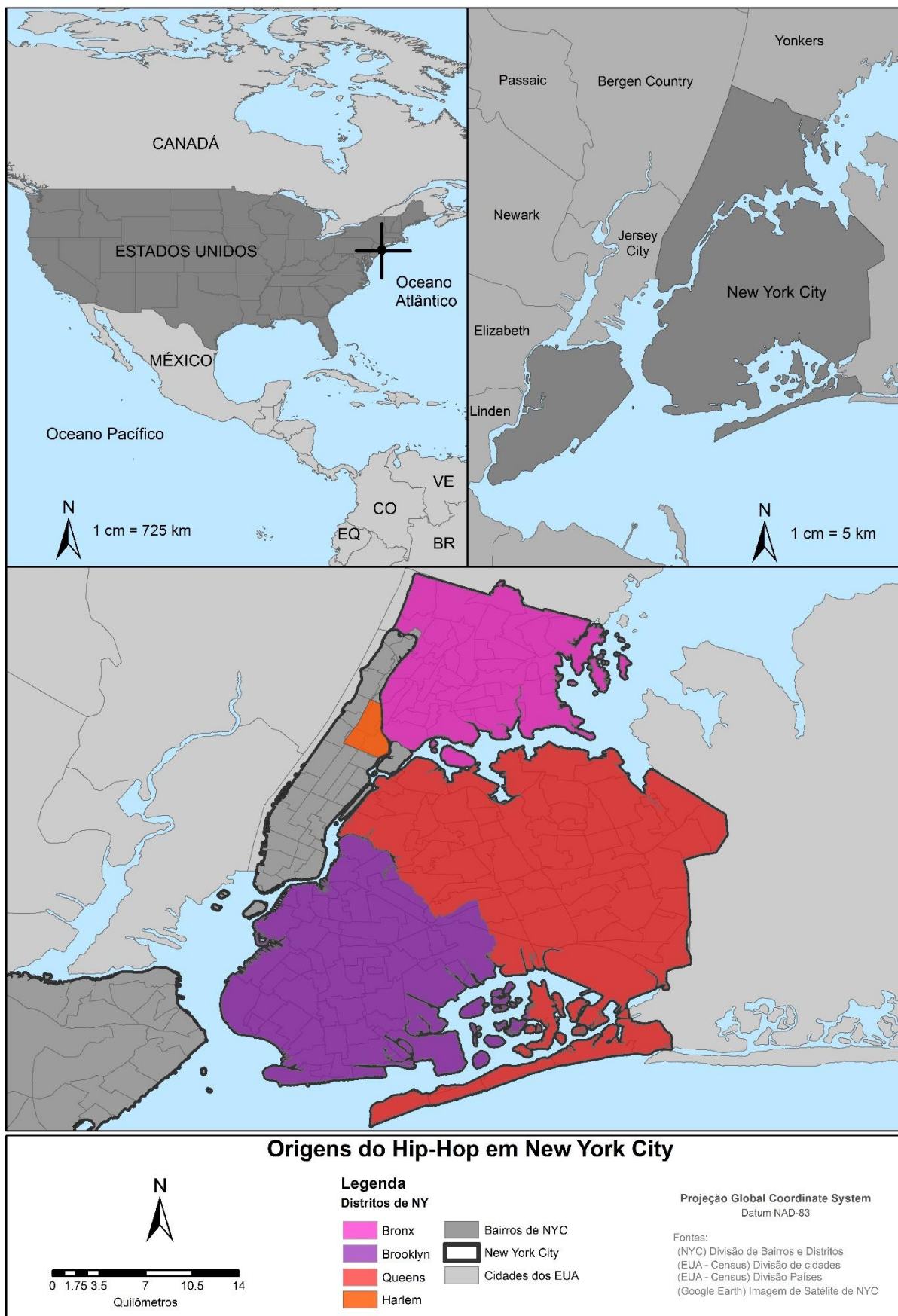
O *South Bronx*<sup>82</sup> é considerado o gueto onde os quatro elementos do *hip-hop* se uniram, mas existiam outros guetos também importantes na história do movimento, como *Brooklyn*, *Harlem* e *Queens* (MAPA 01). Segundo Rose (1997, p.201), “esses bairros foram descritos pelos órgãos da imprensa de Nova York como territórios sem lei, onde o crime é sancionado e o caos borbulha na superfície”. De acordo com Rodrigues (2005, p.07), “a partir dos EUA, o hip-hop se difunde pelo mundo<sup>83</sup>, mas sempre surgindo de bairros pobres e miseráveis das cidades onde se desenvolve. Fica evidente a relação entre o *hip-hop* e o lugar de onde ele surge: periferias, guetos e favelas”.

---

<sup>81</sup> MOLLENKOPF, John H. **The Contested City**. Princeton, Princeton University Press, 1983.

<sup>82</sup> O South Bronx concentrava uma grande população de negros e hispânicos. Devido a um total descaso político, aquela área passou a concentrar problemas sociais dos mais diversos, passando a preencher o imaginário nacional como “símbolo do desgosto americano”. (ROSE, 1997, p.201).

<sup>83</sup> O *rapper* Renan Gomes (2012, p.11) aponta em sua dissertação que atualmente “é possível destacar a existência de *rappers* em países culturalmente distintos uns dos outros, como *rap*’s feitos no Afeganistão, China, Coréia do Sul, Cuba, Emirados Árabes Unidos, Índia, Indonésia, Islândia, Nepal, Palestina, Sri Lanka, Suriname, Tailândia e Ucrânia”.



MAPA 01: ORIGENS DO HIP-HOP EM NEW YORK CITY

O aumento da força dos movimentos sociais, com destaque para o *Movimento Negro*, está diretamente conectado à realidade das periferias de Nova Iorque. A “renovação”<sup>84</sup> urbana resultou em um deslocamento maciço, principalmente de afroamericanos e latinos, economicamente frágeis e de distintas áreas da cidade, Tricia Rose descreve o fenômeno como “um processo brutal de destruição de uma comunidade” (1997, p.199). No entanto, o *hip-hop*, como uma flor de lótus, encontrou um terreno perfeito para desabrochar em meio a toda essa destruição.

Uma comunidade de sentido – formada por aqueles que se reconheciam por compreender e reproduzir os mesmos símbolos, sentindo que faziam parte em conjunto de algo maior que eles próprios – passou a agir nos guetos. No início dos anos de 1970, essas comunidades ainda não tinham um nome, mas já propagavam uma ressignificação dos guetos. Ao invés de tristeza, os bairros negros e hispânicos foram invadidos por vida e força criativa. A geração<sup>85</sup> mais jovem dos “exilados no *South Bronx*” passou a construir soluções criativas e agressivas para os problemas cotidianos.

O novo grupo étnico que fez do *South Bronx* sua casa, no final dos anos 1970, construiu uma rede cultural própria, que pudesse se mostrar alegre e compreensiva na era da alta tecnologia. Negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do Caribe, com raízes em contextos pós-coloniais, reformularam suas identidades culturais e suas expressões em um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico. (ROSE, 1997, p.202).

A construção simbólica do gueto também foi marcada pela violência. Paula (2001, p.85) comenta que não havia emprego para os pais desses jovens e “menos ainda para os seus filhos, que sem nenhuma perspectiva de vida, vão encontrar refúgio nas gangues que passam a tomar conta da cidade”.

---

<sup>84</sup> O mentor por trás da reestruturação da Nova Iorque foi o planejador urbano Robert Moses. Ele executou projetos urbanos, como a demolição de mais de 60 mil residências do Bronx, alegando que seriam áreas de “favelas”. Como resultado, houve um deslocamento forçado de mais de 170 mil pessoas, que passaram a se espremer nos guetos nova iorquinos. (ROSE, 1997).

<sup>85</sup> É importante lembrar, conforme aponta Paula (2001, p.84), que essa geração é filha e neta de importantes movimentos culturais oriundos da população negra americana, destacando-se “o *blues* cantado nas lavouras do sul, o *jazz* que toma Nova York dos anos 30 aos 50, e até mesmo as primeiras manifestações do *rock* nos anos 50 e 60”.

Num território sem lei os jovens passam a andar em gangues, cujo objetivo principal era a segurança dos membros por meio da violência. Cada grupo apresentava identidade, sistema de filiação e de segurança próprios. Os jovens, formando suas próprias comunidades por afinidade, recriavam e compartilhavam o sentido de família. Assim como nas galeras e gangues, o grupo oferecia isolamento e segurança, pressupostos necessários para quem habitava uma área complexa e perigosa como o *South Bronx* dos anos 1970. O sentido de comunidade compartilhado por esses jovens foi fundamental para a criação do *hip-hop*, a necessidade de estar junto estabelecendo e compartilhando símbolos específicos permeou os espaços de formação dessa cultura.

O clima de tensão e violência se espalhava pelas ruas estadunidenses. Desse caldo efervescente de migrantes, latinos, negros e muita pobreza, surge uma cultura criada na rua que passa a ser modificada e incrementada pela juventude. Da Jamaica vem o *Sound System*, sistemas de som móveis (parecidos com os trios elétricos brasileiros) presentes em áreas urbanas e rurais na Jamaica desde a década de 1940, mas que ganharam destaque a partir da década de 1960. Com esses sistemas de som uma figura ganha as ruas, o *Disk Jockey* (DJ). Os DJ's humanizaram a experiência de dançar ao som de música mecânica, eles eram os Mestres de Cerimônia (MC's) que tinham como função animar o público presente. (ALBUQUERQUE, 1997; CARDOSO, 1997; FREIRE, 2012).

Essa herança musical gerada da mistura de culturas provenientes dos EUA, Caribe e África é compreendida como produto formador de uma identidade que contribui para compreensão da *diáspora do Atlântico Negro*. Paul Gilroy (2012, p.173-174) descreve que a identidade *hip-hop* tornou-se elemento de identificação também de outras etnias:

Ao reinventar sua própria etnia, parte dos colonos asiáticos do Reino Unido também tomou emprestada a cultura do sistema sonoro do Caribe e os estilos *soul* e *hip-hop* da América negra, bem como técnicas como mixagem, *scratching* e *sampling* como parte de sua invenção de um novo modo de produção cultural que servisse à produção de uma identidade.

Da Jamaica para o mundo, elementos do *hip-hop*, como o DJ, expandiram-se para outros países e se fundiram a outras culturas. Os primeiros DJ's do MHH são sempre lembrados, nomes como Grandmaster Flash<sup>86</sup>, Kool Herk e Afrika Bambaataa indicam personagens históricos importantes para o movimento. Herk veio da Jamaica e por lá a função do DJ era “ressaltar o ritmo e encorajar os participantes a dançar. De certa maneira, o DJ jamaicano age como um tambor falante” (CARDOSO, 1997, p.55). Nas ruas dos guetos estadunidenses o DJ começou a rimar para a galera dançar, aos poucos as rimas foram ficando mais complexas, o DJ abriu espaço para uma figura cuja função seria apenas rimar em cima da batida – o Mestre de Cerimônia, conhecido por MC.

O MC marca o surgimento do *Rap* enquanto elemento do *hip-hop*. No entanto, esse estilo de cantar comum na Jamaica da época (anos 1960) teria raízes ainda mais profundas, fincadas no solo da mãe África na antiga tradição dos contos e cantos dos *gritos*. Estaria também na história dos escravos norte-americanos e seus *spirituals*<sup>87</sup> (canções religiosas) e os *work songs* (canções entoadas durante as árduas jornadas de trabalho). (PIMENTEL, 1997).

Foi nesse cenário que a violência presente nas gangues foi ressignificada através da ação do *hip-hop*. Muitos embates entre gangues passou a ser resolvido através da dança, o *breaking*, ao invés dos intermináveis atos de violência. Na busca por amenizar as tensões entre gangues e fundamentar a juventude dentro do *hip-hop*, Bambaataa cria em 12 de novembro de 1975, no bairro novairoquino do Bronx, a posse<sup>88</sup> Universal

---

<sup>86</sup> O DJ Grandmaster Flash foi criador de muitas técnicas utilizadas no *hip-hop*, entre elas o *scratch* (produzir sons a partir do movimento anti-horário do vinil) e o *scratching mixing*, conforme explica Silva (2012, p.35): “sobreposição e mixagem de sons de um disco aos de um outro que já esteja tocando”.

<sup>87</sup> Pimentel (1997) explica que no final do século XVIII muitos missionários protestantes se espalharam pelos EUA, a religião dos brancos passou a ser para os escravos uma opção de culto nas fazendas. “A música presa no peito dos negros pôde ser libertada com toda a força, louvando o Senhor libertador. Foi nesse momento que surgiu o *spiritual*, uma espécie de canto em coro, com letras que refletiram a condição humana do negro” (p.23).

<sup>88</sup> Uma posse é um grupo de indivíduos ligados a um (ou mais) elemento(s) do *hip-hop*, que se encontram para debaterem questões políticas relativas ao interesse do movimento. De acordo com Félix (2005), as posses chamam atenção dos pesquisadores, pois são nesses espaços onde se encontram “os intelectuais”, os pensadores dessa expressão sócio-cultural” (p.80). Outra definição para *posse*, segundo Carolina e Dayrell (2006, p.291), seria “uma articulação das várias linguagens com o objetivo de potencializar a produção artística e promover atividades comunitárias”.

*Zulu Nation*<sup>89</sup>. Com música, DJ's, Mc's, dançarinos de *breaking* e escritores de *graffiti*, uma juventude sedenta por lazer construiu-se em torno de um cenário propício para festas e “reclamar-ações”. Os trechos dos *raps* abaixo demonstram tal sentimento:

“You gotta fight for your right to party!”

“Você tem de lutar pelo seu direito de festar!”

(Beastie Boys, 1986, “(You Gotta) Fight for Your Right (To Party!)”

“Party for your right to fight”

“Festa para o seu direito de lutar”

(Public Enemy, 1988, “Party For Your Right To Fight”)

O lazer que uniu essa juventude abriu possibilidade para que os jovens criassem novas especialidades. Além das gangues, os jovens passaram a construir galeras. Conforme descreve Diógenes (1997, p.124), há uma diferença entre esses dois termos: as gangues, em geral, são violentas e buscam enfrentamentos com outros grupos; já as galeras têm por finalidade o lazer, “em geral, beber, namorar e dançar são suas atividades favoritas”.<sup>90</sup> Os primeiros bailes (as *Block Parties*) em torno dessa cultura nascente foram organizados por Afrika Bambaataa, que cunhou o termo *Hip-Hop* para designar o encontro dos elementos DJ, MC, *Breaking* e *Graffiti*. A figura abaixo busca mostrar o *hip-hop* e seus elementos.

---

<sup>89</sup> Assim como Malcolm X, Bambaataa também se aproximou do islamismo e acabou promovendo uma reorganização política em sua vida. Nesse sentido, a primeira organização juvenil criada por ele foi a *The Nation of Islam*. Posteriormente, no ano de 1973, cria uma organização pacifista chamada de *Youth organizations* que, em 1975, seria rebatizada como *Zulu Nation*, cujos princípios norteadores ainda estavam fincados nos alicerces do Islã (SOUSA, 2009, p.21). O segundo país a receber a *Zulu Nation* foi a França, em 1982. Atualmente, esse é o país onde mais se vendem discos de *Rap* depois dos EUA (LOSILLA, 2002, p.76).

<sup>90</sup> Para um aprofundamento maior sugerimos a leitura de “Cartografias da cultura e da violência” (DIÓGENES, 1998) e “Galeras, chegados e *rappers*” (ABRAMOVAY [et al.], 1999).

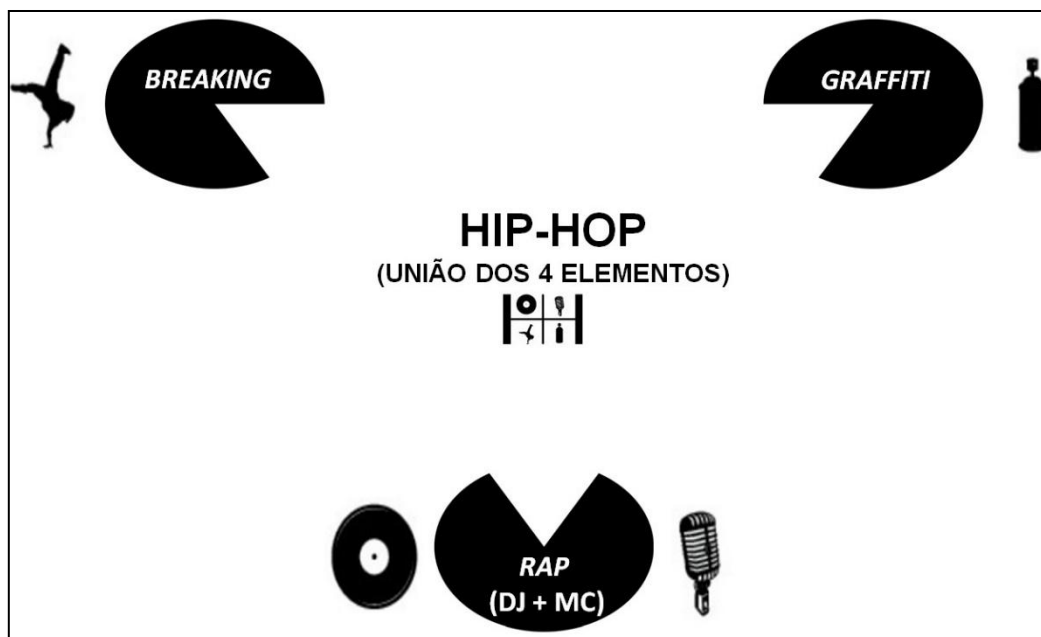


FIGURA 09: HIP-HOP E SEUS ELEMENTOS

Fonte: Autor, 2015.

De acordo com Félix (2005, p.81),

Apesar [da posse] não ser um dos elementos do Hip Hop, é com a criação dessas posses que surge o Hip Hop. Antes delas o que existiam eram práticas de um estilo de canto, acompanhado por fragmentos de músicas executadas em *pick-ups* – uma maneira de se dançar que mais parecia uma sessão de ginástica – e a elaboração de grafites cujos temas principais giravam em torno da questão negra.

A posse *Universal Zulu Nation* e seu lema “Paz, Amor e Diversão” tem grande importância na história do movimento, pois surge como uma espécie de instituição que materializa a comunidade de sentido que forma o *hip-hop*. Conforme aponta Cohen (2007, p.12), observamos a formação da fronteira em torno da comunidade, “a fronteira encapsula a identidade da comunidade e, como a identidade de um indivíduo, é chamada a se enquadrar às exigências da interação social”. A partir desse momento, a noção “dos que são” e “dos que não são” passa a ser exercida. A comunidade, como bem aponta Cohen, é formada na consciência dos indivíduos e essa consciência da comunidade é encapsulada na percepção das fronteiras que são constituídas na interação entre as pessoas. O sentido de identidade torna-se possível quando se traça



essa linha simbólica demarcando o território de ação e envolvimento da cultura *hip-hop*. Dentro dos limites da comunidade uma mesma linguagem pôde ser construída e partilhada, fazendo com que a balança entre o Eu e o Nós pendesse cada vez mais para o coletivo.

Ter a possibilidade de estar envolvido em uma comunidade, que não é uma gangue, representou vida para o gueto. No entanto, essa realidade não foi apagada, mas antes incorporada sob novos significados, conforme já constatou Diógenes (1998, p.121): “observa-se que o movimento *hip-hop* utiliza dos mesmos referenciais das gangues e galeras, porém, invertendo o lema da violência para a dimensão da consciência”.

A força e a violência das gangues está representada no *hip-hop* através do estilo *gangsta*. De acordo com Pittman (2006), as gangues e sua crueldade garantem a liberdade do indivíduo, no sentido de independência, “a liberdade do indivíduo envolve a dependência do grupo – neste caso da gangue” (p.64). Os sentidos compartilhados pelos membros da comunidade que forma a gangue são permeados pela violência. A cultura de rua desse período fazia da violência física ou verbal uma das poucas válvulas de escape para resolução dos mais variados conflitos. A violência permanece dentro da cultura *hip-hop*, na forma de “violência estética”, conforme propõe Shusterman (2006).

A violência da rua teve o seu contraponto, muitas redes comunitárias foram criadas e serviram como medidas paliativas para os incessantes conflitos entre gangues, essas redes serviram como base para os novos movimentos sociais. De acordo com Pimentel (1997)<sup>91</sup>, os grupos de negros que se organizavam nos EUA na luta contra as injustiças sociais e raciais inspiravam-se nos principais líderes da época: Malcolm X e Martin Luther King; cada um deles representava alternativas opostas para a questão da luta dos negros por seus direitos.

Em um cenário efervescente na luta dos negros por direitos civis se encontravam dois grandes grupos: a) Os *separatistas*: que descobriram em

---

<sup>91</sup> “O livro vermelho do Hip-Hop” é considerado pelos membros dessa cultura como uma das maiores referências bibliográficas que o *Rap* brasileiro possui hoje. A pesquisa é fruto de um trabalho de conclusão de curso em Jornalismo produzido por Spency Pimentel, na USP.

Malcolm X um ícone de suas ideias<sup>92</sup>; e b) Os *integralistas*: de maneira oposta, buscavam a integração entre negros e brancos, Martin Luther King Jr. era o *standard* dessa luta. Essa é uma das diferenças marcantes entre King e Malcolm X. O primeiro lutando pela integração entre negros e brancos através do discurso da não-violência; o segundo, passou a maior parte da vida falando em separatismo, em responder a violência com violência. Dois métodos distintos possuindo como fio condutor a religião, a revolução se faz do púlpito, ambos com um objetivo comum: direitos para os negros. (Direitos esses que contemporaneamente o Movimento Hip-Hop está a reivindicar nos bairros de Nova Iorque e nas periferias do mundo todo, incluindo as de Curitiba).

## 2.2 OS PANTERAS NEGRAS: AGRESSIVIDADE NAS RUAS

Após a morte de Malcolm X, em 1965, três anos depois, em 1968, foi a vez de Martin Luther King ser assassinado. As chances pacíficas dos negros negociarem seus direitos foram aos poucos sendo mais uma vez dissolvidas. Foi nesse período que propostas mais violentas e agressivas foram adotadas, como a criação do Partido dos Panteras Negras (*Black Panthers*).

Fundado em outubro de 1966, o grupo nasceu com a proposta de patrulhar os guetos para evitar a violência policial exercida contra os moradores negros. No final da década de 1960, o movimento chegou a ter 2 mil membros e escritórios espalhados pelas principais cidades norte-americanas. Em virtude da perseguição por parte do FBI, o Partido acabou se envolvendo em inúmeros escândalos que o colocaram em descrédito. A organização continuou viva, porém, sem ações violentas, até o início dos anos 1980, quando acabou sendo dissolvida oficialmente. (SILVA, 2012, p.32).

Assim como os *garveyistas*<sup>93</sup>, os *malcolmitas* e outros nacionalistas negros, os Panteras surgiram em um pequeno grupo que logo foi se

---

<sup>92</sup> Malcolm X deixou registrados discursos que são rememorados como de grande contribuição nesse debate, tais como seu “Mensagem às bases” (*Message to the Grassroots*), de 1963 (pronunciado para mais de 2 mil pessoas na Igreja Batista Rei Salomão); e, “O voto ou a bala” (*The Ballot or the Bullet*), de 1964.

<sup>93</sup> Marcus Garvey foi o criador de um ambicioso movimento político e social para negros chamado: “*Universal Negro Improvement Association – UNIA*” (Associação Universal para o Progresso Negro). O movimento garveyista defendia o conservadorismo político estadunidense

espalhando de Oakland, perto de São Francisco (Califórnia), para todos os EUA. Além de atividades comunitárias, cultivavam uma revista que chegou a vender 150 mil cópias por semana. A proposta difundida pelo grupo foi chamada de *Black Power* (Poder Negro), seu programa político revolucionário bebia em variadas fontes, incluindo ideias do líder chinês comunista guerrilheiro Mao Tsé-tung. (PIMENTEL, 1997).

Inspirados em muito do que foi dito por Malcolm X, enquanto ainda fazia parte da NOI (*Nation of Islam*)<sup>94</sup>, os Panteras Negras exigiam o direito de decidir os rumos de sua própria comunidade, sem influência dos brancos. Seu modo de agir ficou conhecido por enfrentar os policiais. Eles encontraram uma brecha na lei estadunidense que permitia o porte de armas, sendo assim, quando havia algum negro sendo espancado, os *Black Panthers* se aproximavam armados no local, com o objetivo de intimidar os agressores. Caso alguém tentasse alguma violência contra eles, poderiam alegar legítima defesa. De acordo com Andrade (1996), “a Organização *Black Panthers* exercia forte influência entre os jovens negros, indicando-lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas”. Segundo Pimentel (1997), muitos dos irmãos mais novos dos *Black Panthers* se tornaram *rappers*, b. boys ou grafiteiros nas décadas de 1970 e 80. Essa influência foi resgatada por vários membros do *hip-hop* no Brasil, combatendo a violência policial.

As influências do *Black Power* em nosso país podem ser observadas a partir das gravações “Tributo a Martin Luther king” (1967), de Wilson Simonal e “Negro é Lindo” (1971), de Jorge Bem Jor. Em 1976, os fundadores do bloco Hê Ayê, de Salvador, informaram que inicialmente o bloco seria chamado de “Poder Negro”, no entanto, por conta de “conselhos” da polícia política da ditadura militar procuraram outro nome. (PIMENTEL, 1997).

---

que visava o separatismo entre brancos e negros. O objetivo de Garvey consistia no pan-africanismo, isto é, a crença na total independência política da África, para que um dia todos os seus filhos e filhas pudessem voltar para sua terra de origem, mas para que isso acontecesse, seria necessário que todos os negros rejeitassem distinções de classe, religião, nacionalidade e etnia que tradicionalmente dividiam suas comunidades. (HALEY E MALCOLM X, 1992 [1964], p.19).

<sup>94</sup> NOI foi um grupo de muçulmanos bastante conhecido na década de 1960, principalmente por seus posicionamentos radicais. Para os integrantes da NOI, “Alá identificará todos os brancos, sem exceção, como demônios”. Malcolm X ficou conhecido por ser o seu principal porta voz.

A violência, de uma forma ou outra, foi um elemento chave na construção das gangues que povoaram os guetos estadunidenses. Os discursos de Malcolm X e Martin L. K. Jr. traziam o problema da violência, um sendo contra e outro a defendendo como forma de protesto. A violência não apenas física, mas simbólica, permeou o imaginário dos jovens que se reuniram para formar as primeiras comunidades *hip-hop*. Da reunião dos quatro elementos da cultura (DJ, MC, *Graffiti* e *Breaking*) o mundo passou a ser conformado, a calçada virou palco, a rua se tornou pista de dança, muros transformaram-se em telas e a música um instrumento de diversão e protesto. A violência foi canalizada para originar um estilo de expressão que marcaria o mundo todo com suas cores, traços, movimentos, sons e poesia.

### 2.3 A VIOLÊNCIA NO HIP-HOP

Shusterman (2006, p.66) afirma que “a filosofia parece ser muito antiga, mas a arte da poesia (que é essencial ao estilo *Rap* e ao autoentendimento) é ainda mais antiga”. Sócrates lutou em duelos de ideias para mostrar a superioridade da filosofia sobre a arte. Hoje, a discussão ainda permanece, mas já há filósofos que tecem elogios à arte, desde Aristóteles. Para o autor em foco, “se o *Rap* tem uma metafísica subjacente”, essa seria a compreensão de que a realidade é um campo de mudança e não uma permanência estática.

A “arquitetura” presente na poética do *Rap* exhibe uma estética violenta, em certas narrativas observamos justamente o peso de alguns incidentes que ocorrem antes de um disco ser lançado (assassinatos e prisões) supervalorizando a cotação do disco, explorando a ideia de que “a tragédia é uma imitação de ação e vida” (FURLANETTO, 2012, p.45).

A violência constitui parte da característica do *hip-hop*,

A grande arte opera por meio da violência, não apenas a representando (...), mas também produzindo efeito no fluxo de nossa experiência: pelo poder rápido e enfeitiçante da experiência estética, que mesmo quando desagradável é apreciado por sua intensidade explosiva. É tão grande a parte monótona e aborrecida de nossa experiência rotineira da vida

que apreciamos a arte por nos arrebatarmos com o poder de suas intensas experiências. (SHUSTERMAN, 2006, p.68).

É necessário apresentar o significado do que compreendemos por violência estética. O *Rap* exibe uma profunda conexão da arte com a vida, e a vida ilustrada no *Rap* é repleta de dores e desigualdades. Essa violência do real emerge na música e a violência da música deve emergir na vida real. Temos um problema quando essa violência se torna mais destrutiva do que produtiva.

Alguns exemplos podem ser observados na história do *hip-hop*. Em 1993, Snoop Doggy Dogg<sup>95</sup> foi indiciado por homicídio. Interessante observar que, após esse episódio, o álbum de estreia do *rapper* foi esgotado mesmo antes de ser lançado, vendendo quase um milhão de cópias somente na primeira semana. De forma semelhante, vemos a famosa guerra do *hip-hop* protagonizada pela *West Coast* (Califórnia/Death Row Records/Tupac Shakur) e *East Coast* (Nova Iorque/Bad Boy Records/Notorius B.I.G.<sup>96</sup>). Tupac foi assassinado em 7 de setembro de 1996, em Las Vegas, dois anos antes, ele teria sido ferido em um incidente que ocorreu na gravadora de B.I.G. – que acabou sendo culpado pelo ocorrido. Seis meses após a morte de 2Pac, B.I.G. foi assassinado na Costa Oeste (território de 2Pac). Esses acontecimentos resultaram em um melancólico lançamento do já planejado álbum duplo de Notorius B.I.G., uma semana depois do seu funeral o público recebia seu último trabalho, intitulado “*Life after Death*” (Vida após a Morte).

A violência também vende e isso não é mérito apenas do *Rap*. Basta olharmos para o mercado de entretenimento de filmes *hollywoodianos*. No germe inicial do *hip-hop*, a violência de algum tipo foi necessária como ferramenta para quebrar o silêncio e a condescendência em torno da opressão econômica, da violência policial e do racismo vivenciados principalmente pelos negros e latinos residentes dos bairros pobres.

---

<sup>95</sup> Calvin Cordozar Broadus Jr. (1971- ) apresenta vários nomes artísticos, Snoop Dogg é o mais conhecido, atualmente é um *rapper*, produtor musical, compositor e ator estadunidense. Começou sua carreira em 1992 e já vendeu mais de 32 milhões de discos pelo mundo.

<sup>96</sup> Christopher George Latore Wallace (1972-1997), também conhecido como The Notorious B.I.G. (Business Instead of Game), foi um *rapper* estadunidense marcado como ícone da Costa Leste dos EUA.

Contudo, houve movimentação para a superação da violência no seio do *hip-hop*. Em 1987, o movimento “*stop the violence*” liderado pelo *rapper* KRS-One ganha destaque. O hino do movimento, cantado pelo seu líder, se pauta em dois pontos: 1) mostrar que a violência deve ser vista num contexto muito mais amplo e institucionalizado nos EUA; 2) a violência má enfraquece o *Rap*. KRS-One argumenta que a violência,

(...) nem ao menos amedronta a força policial branca que fica feliz em ver irmãos negros matando um ao outro e, desse modo, desacreditando sua cultura em vez de dirigir a raiva contra os verdadeiros inimigos: a sociedade do *establishment* e os maus hábitos da comunidade rap. (SHUSTERMAN, 2006, p.72).

No entanto, esse tipo de tradição é menos focada pela mídia, que prefere o sensacionalismo da violência que alimenta as expectativas condicionadas de seus consumidores, aponta Shusterman. A estética do *Rap* é baseada na violência positiva da energia rápida e intensa, é um tipo de violência que cumpre uma função importante: ela exprime como os jovens compreendem o mundo. A violência não pode meramente ser vista e erradicada como um mal absoluto, desnecessário; ela está profundamente enraizada no curso evolucionário como um instrumento importante para a sobrevivência e ainda tem suas expressões e usos positivos.

Shusterman conclui que é preciso usar a violência positiva para superar a negativa. Como suposto na letra de KRS-One, “O estereótipo deve ser esquecido/ que o amor, a paz e o conhecimento são gentis/ pois o amor, a paz, devem atacar/ E atacar com força/ Mais forte do que a guerra!”<sup>97</sup>.

O *hip-hop* captura os fãs não apenas como música, mas como uma completa Filosofia de Vida, na qual é possível observar um *ethos* que envolve um lado material: como estilo de falar e vestir (roupas, acessórios, tatuagens, cortes de cabelo, tênis de basquete ou skate, etc); e outro imaterial: atitude, posição política, visão de mundo e, nas palavras de Shusterman (2006, p.72), “com frequência uma postura filosófica de fazer perguntas difíceis e desafiar criticamente visões e valores estabelecidos”.

---

<sup>97</sup> Música “What is that?”. Álbum: Guetto Music: The Blueprint of Hip Hop. 1989.

Evidenciando-se cada vez mais como um dos fatores especialmente importantes da dinâmica cultural, a violência presente na sociedade é um tipo de linguagem que expressa conflitos que às vezes emergem na forma de manifestações culturais denunciadoras da existência de expressões sociais e interesses diferenciados que encontram na elaboração de *estilos juvenis* uma forma de expressão, exibição pela mídia e assimilação pelo público, instituindo sentidos e ganhando adeptos. Para tais expressões culturais, a violência é tanto um recurso de expressão com uma estratégia de obtenção de visibilidade. (HERSCHMANN, 1997, p.61).

### 2.3.1 Da violência ao *holy hip-hop*

Desde sua gênese, muita polêmica tem engendrado o *hip-hop*. Seja pelas questões envolvendo violência, pelo seu teor sócio-combativo (WELLER, 2011), pelo seu apelo estético, apologia às drogas e/ou ao crime; ou mesmo por expressar o que a periferia tem de melhor e de pior. Fato é que esse estilo cultural ganhou o mundo, levando com ele suas contradições. A voz da periferia também faz parte de uma indústria bilionária que tem chamado atenção até mesmo dos pesquisadores de Harvard, conforme apontam Alim e Tek (2006, p.969):

Cultura Hip Hop, agora uma indústria bilionária, está recebendo uma quantidade extraordinária de atenção dos estudiosos de antropologia, linguística, sociologia, literatura, teatro e outras disciplinas. Para além das dezenas de novos cursos sobre cultura Hip Hop na academia, a Universidade de Harvard criou o primeiro arquivo do Hip Hop nacional, sendo que sua reunião inaugural foi em 28 de Setembro de 2002 (o arquivo está agora na Universidade de Stanford)<sup>98</sup>.

Ainda em território estadunidense há uma forte ligação entre o “sagrado” e o *hip-hop*, chamado de “*holy hip-hop*” – um estilo cultural que vem chamando a atenção de pesquisadores.

---

<sup>98</sup> Texto Original: “Hip Hop culture, now a billion-dollar industry, is receiving an extraordinary amount of attention from scholars in anthropology, linguistics, sociology, literature, drama, and other disciplines. In addition to the dozens of new courses on Hip Hop culture in academia, Harvard University established the first national Hip Hop Archive, holding its inaugural meeting on September 28, 2002 (the archive is now at Stanford University)”.

No ensaio de Christina Zanfagna (2011) temos um exame detalhado de como o “*holy hip-hop*” transforma/cria espaços para a propagação do evangelho. Sua pesquisa foca em,

Como rappers gospel percebem e preparam lugares para transformação de corpos e locais através da conversão potencial partindo de temas religiosos, assim como o que eles sofrem para promulgar a conversão tanto uma transformação espiritual como de práticas espaciais<sup>99</sup>.

Interessante que nessa pesquisa observamos que em Los Angeles os templos que recebem o *holy hip-hop* são chamadas de *Club* (*Klub Zion, Club Judah*), a autora aponta que “*a church sanctuary converted into a holy hip hop “club”*” (2011, p.145). Do mesmo modo, os *rappers gospel*, através da “*airborne church*” (i.e., *open-air*, Igreja ao ar livre), expressam a conversão de uma esquina da cidade em templo sagrado para os jovens envolvidos com o *Rap gospel*. A esse fenômeno a autora dá o nome de “*geographies of conversion*”, pontuando que as geografias da conversão se cruzam com as biografias da conversão, fato que acentua a importância da música na construção mútua de ambos, isto é, tanto da transformação dos espaços da cidade quanto da transformação dos indivíduos que a habitam.

O trabalho de Zanfagna nos foi inspirador, tendo em vista que trata basicamente de como alguns espaços da cidade de Los Angeles se tornam “lugares sagrados” através da performance dos *holy hiphopers*. Ela nos mostra como ambientes diferenciados, como clubes e ruas, podem se tornar igrejas; e como essa intersecção (clubes, rua e igrejas) resulta em espacialidades plurais.

Em nossa pesquisa vemos algo semelhante, porque há conversão de espaços. Pelo que temos observado, Curitiba também oferece clubes para se ouvir *hip-hop*, só que aqui não são designados clubes, apenas Igreja. Na Sara Nossa Terra temos um bom exemplo, pois o templo se reveste de atrativos “mundanos” (torna-se pista de skate, arena de MMA, palco de shows de *Rap*, *reggae*, espaço para dançar *breaking*, etc.) para atrair uma membresia juvenil.

---

<sup>99</sup> Texto original: “how gospel *rappers* perceive and perform place as a converting body and a site for the potential conversion of religious subjects, as well as how they undergo and enact conversion as both a spiritual transformation and a spatial practice”.



Um ponto importante em que destoamos da pesquisa de Zanfagna (2011) é em nossa abordagem fenomenológica. Na proposta de Zanfagna, o olhar é voltado para o mundo material, para as práticas espaciais que dão sentido ao espaço; em nosso caso, buscamos ir além do mundo material, olhamos para o indivíduo e em sua forma de “organizar/dar sentido” a realidade para compreendermos a pluralidade de significados encontrados no espaço material.

A violência no *hip-hop* também é explorada na construção das letras de *Rap*, afinal, não raro encontramos músicas que usam palavrões e obscenidades. Em nossa investigação, ouvimos de nossos entrevistados que o “palavrão” é sempre algo a ser evitado nos *raps* cantados na Igreja. Renato Sales, um dos organizadores da Célula da Rima (encontro de *rappers* na Igreja Sara Nossa Terra), diz que no começo da Célula os Mc’s que não cantavam música gospel eram orientados a evitar o palavrão ao se apresentarem na Igreja. “Quanto ao palavrão, eu acho no meu ponto de vista, que às vezes o cara usa muito palavrão na letra ele não sabe se expressar muito bem. Eu acho que o cara consegue se expressar sem usar palavrão”, argumenta Renato Sales em nossa entrevista.<sup>100</sup>

Já para o trio VCS, também de Curitiba, a questão central para se evitar o palavrão na Igreja é o sagrado:

Luan: (...) até às vezes até o cara tem um palavrão na letra então é complicado você coloca um cara pra cantar com palavrão dentro da tua igreja,

Don Cór: Dentro da igreja, tipo tem aquela questão assim, o *hip-hop* gospel ele ainda conserva aquela questão do sagrado né, do que é sacro pra gente entendeu, o templo né, então a gente...

Maguila: O respeito de subir num altar... (Complementando).

Don Cór: Respeita muito o templo, o altar, porque muitas vezes não é palco é o altar da igreja cara, a gente ta cantando *Rap* no altar da igreja, então, assim, não é que aconteceu de as pessoas não quererem o povo cantando o *Rap* secular ou né... dessa forma assim falando dessa forma, dentro da igreja, é que tipo tinha essas questões do sagrado de não poder falar palavrão dentro da igreja, porque aquilo é sagrado pra gente, entendeu, é tão sagrado pra gente, como é sagrado um templo pra um Budista né cara, pra um Hindu entendeu, como é

---

<sup>100</sup> Entrevista cedida no dia 10/06/2014.

sagrado um terreiro pra um integrante um candomblecista um negócio assim entendeu, é normal isso é normal o que é sacro pra um religioso né, entendeu?

Seguindo essa linha que conecta *hip-hop* e religião, o famoso *rapper* KRS-One escreveu uma verdadeira “bíblia” do *hip-hop*. Trata-se do “*The Gospel of Hip-Hop: First Instrument*” (2009), um livro com mais de 800 páginas que tem por objetivo ser um manual espiritual para os cidadãos da cultura *hip-hop*. (POWERHOUSEBOOKS, 2014).

No Brasil, o *hip-hop* também se apresenta como uma cultura influente, presente em todo o território, dos negros das favelas cariocas aos índios do Mato Grosso do Sul, dos “polacos”<sup>101</sup> de Curitiba aos sertanejos do Nordeste. Perpassando centro e periferia, o *hip-hop* brasileiro também apresenta rica e complexa história, na sequência do texto apresentamos algumas referências básicas que nos ajudam a compreender a realidade curitibana.

## 2.4 HIP-HOP NO BRASIL: BREVE RETROSPECTIVA

De acordo com Félix (2005), o trabalho pioneiro sobre *hip-hop* no Brasil foi a dissertação de mestrado intitulada: “Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens *rappers* de São Bernardo do Campo (1996)”, defendida na Faculdade de Educação da USP por Elaine Nunes de Andrade. Outro trabalho de grande destaque nos estudos desse fenômeno no Brasil é “*Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*”, tese defendida por José Carlos Gomes Silva (1998), pela Unicamp.

No primeiro trabalho citado, Andrade (1996) aborda a chegada do MHH no país e sua influência na educação da juventude negra de São Bernardo do Campo. A busca da pesquisadora foi, sobretudo, repensar a prática pedagógica direcionada a uma juventude pobre e excluída. Já na tese de Silva (1998), considerada leitura obrigatória por Félix (2005), encontra-se um interessante levantamento histórico do MHH no cenário nacional e internacional com ênfase nas expressões culturais do movimento.

---

<sup>101</sup> Existe disponível no youtube.com, desde agosto de 2009, um documentário intitulado: “Hip-Hop em terra de polaco”, que trata do *hip-hop* curitibano. Pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=6nUjIXZWGeI>

Aprofundar aqui uma discussão sobre as origens do *hip-hop* no país seria abrir espaço para uma nova tese. Sendo assim, tendo em vista nossas limitações e recorte temático do trabalho, apesar de sugerirmos algumas leituras fundamentais, optamos por trazer ao leitor apenas os pontos mais citados no que diz respeito à rica história do *hip-hop* nacional.

#### **2.4.1 Das Festas para a Rua: criando a Consciência *Hip-Hop* para um *Hip-Hop* Consciente**

No interior dos **bailes black** (anos 1960 e 70) o *hip-hop* brasileiro começou a ganhar seus primeiros contornos. Através do embalo da *Soul Music* (ao som icônico de James Brown e brasileiros, como: Gerson King Combo, Tony Tornado, Jorge Ben, Sandra Sá, Cassiano, Tim Maia, Banda Black Rio, Miguel de Deus, Luiz Gonzaga, Leci Bradão entre outros), jovens como Nelson Triunfo<sup>102</sup> e Nino Brown<sup>103</sup> exibiam uma forma de dançar que atraía olhares de toda a pista – aquilo, que seria o *breaking*, foi a porta de entrada para os jovens que construíram o MHH nacional. Foi no contexto dos bailes que a juventude descobriu que “*ser negro é lindo*”<sup>104</sup>. Os salões de baile *black*, conforme aponta Félix (2005, p.15), foram a seu modo “um específico ‘território negro’”, local de lazer, prática política e produção de identidade. Foram nos bailes cariocas e paulistas que os jovens negros passaram a relacionar o movimento à questão étnica. “Ou seja, não começaram a fazer *hip hop* porque eram negros, mas se descobriram negros fazendo *hip hop*”, explica Félix (2007, p.36). No baile sentem-se “entre iguais e não são discriminados” (FÉLIX, 2000, p.82).

Embora plantado nos espaços privados dos bailes *black*, a cultura *hip-hop* logo extrapolou esses limites e ganhou a rua. O *breaking* tornou-se o primeiro elemento a ganhar visibilidade, no espaço aberto ao público, mais

---

<sup>102</sup> Nelson Gonçalves Campos Filho (1954- ) carrega junto ao seu nome o nome da cidade pernambucana de onde veio – Triunfo. O dançarino de *breaking* e ativista social Nelson Triunfo é conhecido no MHH por ser um dos precursores da cultura *hip-hop* brasileira. Recentemente, foi publicada sua biografia sob o título: “Triunfo – do sertão ao *hip-hop*” (YOSHINAGA, 2014).

<sup>103</sup> King Nino Brown é um importante precursor do *hip-hop* nacional. Ele foi um dos primeiros brasileiros a se filiar à Zulu Nation (fundada por Bambaataa). Atualmente, é o Ministro-chefe da Zulu Nation Brasil – organização idealizada por ele em 1994 e em funcionamento desde 2002.

<sup>104</sup> “*Black is Beautiful*” foi um *slogan* muito difundido pelo movimento *Black Power*.

precisamente na **Estação São Bento**<sup>105</sup> do Metrô de São Paulo, foi lá que *breakers* tornaram-se MC's<sup>106</sup> e o *Rap* passou a ser compreendido como possibilidade de voz para a periferia. A música que rolava para exibição dos dançarinos saía de uma *sound system* portátil, que trazia na batida o som de pioneiros do *hip-hop*, como: Afrika Bambaataa and Soul Sonic Force, Malcolm McLaren, Kurtis Blow, Run DMC, Sugar Hill Gang, Boogie Boys, Break Machine, Grandmaster Flash and the Furious Five. (GOMES DA SILVA, 2012).

Nelson Triunfo foi personagem de destaque na São Bento, conhecido pelo seu cabelo *black power* e estilo técnico de dançar *breaking*. Triunfo foi importante na divulgação do *hip-hop* nacional através de exibições de *breaking* em programas de TV. Assim como nos EUA, os praticantes de *breaking* no Brasil sofreram com as autoridades: diversas vezes Nelson Triunfo posou na delegacia por estar duelando<sup>107</sup> no meio da rua. A dança atraía todo o tipo de pessoa ao redor das rodas, fosse no meio do centro ou dentro do metrô, sempre provocava uma grande aglomeração que não agradava as autoridades locais.

A Estação da São Bento se consolidou como território do *breaking*, os jovens que se identificavam mais com a música não tinham muita visibilidade na São Bento, por essa razão passaram a frequentar a **Praça Roosevelt**<sup>108</sup>, ainda na zona central de São Paulo. A migração de jovens para a Praça Roosevelt significou “uma experiência que foi decisiva para consolidação do *rap* Paulistano”<sup>109</sup>, entre os *rappers* que passaram a se encontrar na praça,

---

<sup>105</sup> Ribeiro (2015) esclarece que o *breaking* foi uma das primeiras manifestações do *hip-hop* no Brasil, sendo executada pela primeira vez, além da Estação da São Bento, na Praça Ramos e na Galeria 24 de Março, “destacando-se neste período as equipes de dança Funk & Cia, onde se destaca o ‘pai’ do break nacional Nelson Triunfo, e a equipe de break dance Jabaquaras Breakers” (p.01).

<sup>106</sup> Entre os *rappers* de maior destaque que iniciaram sua caminhada no *hip-hop* através do *breaking* encontram-se Thaíde, GOG, Rappin Hood, KL Jay e Mano Brown. A televisão e o cinema contribuíram para a divulgação do *breaking*, destaque para as obras audiovisuais: *Breakdance* (1984) e *Beat Street* (1984).

<sup>107</sup> De acordo com Gomes da Silva (2012), os duelos na Estação São Bento tinham a mesma função que os duelos nova iorquinos, isto é, além das *crews* (grupos de dançarinos de *breaking*), havia disputas entre gangues rivais que resolviam suas diferenças através da dança.

<sup>108</sup> Sousa (2009) indica que essa praça foi palco para formação de muitos grupos de *Rap* de prestígio, como: Doctors MC's, Thaíde e DJ Hum, Racionais MC's e DMN (Defensores do Movimento Negro).

<sup>109</sup> Original: “In short time the group that migrated to the Praça Roosevelt had experiences that were decisive to the consolidation of Paulistano rap”.

temos: *Stylo Selvagem*, *Bad Boy*, *Lady Rap*, DMN, MT *Bronx*, *Personalidade Negra*, *Doctor MC's*, *Racionais MC's* e MRN. (GOMES DA SILVA, 2012, p.81).

Desses encontros deu-se a formação da primeira posse brasileira – o Sindicato Negro, formado em 1988<sup>110</sup>. Sobre isso, Félix (2005, p.85) escreve: “este nome demonstra uma preocupação mais direta com a questão racial, pois a palavra ‘negro’ é uma evidência de que a ‘Negritude’ influenciava bastante a visão de mundo daquelas pessoas”. Sindicato, termo político ideológico usado para designar a luta pelos direitos dos trabalhadores, e Negro, indicação de identidade de boa parte da população. Com a junção dessas duas palavras, temos a formação da primeira posse brasileira que marca, segundo Félix (2005), o início do *hip-hop* no Brasil.

De acordo com Weller (2011), o surgimento das posses em torno do MHH despertou a atenção de outros grupos sociais como o MNU (Movimento Negro Unificado). O que mais chamou a atenção do MNU, aponta Weller, foi a capacidade do *hip-hop* em dialogar com jovens da periferia, conseguindo através dessa linguagem mobilizar diferentes pessoas em prol dos mesmos objetivos. A respeito do encontro entre MNU e MHH, a autora pondera:

Até esse período a maioria dos jovens da periferia não conhecia o trabalho de ONGs e poucos sabiam da existência do MNU. Nesse sentido as posses atuaram como uma espécie de canal de aproximação do MNU com a população negra e migrante que vivia nos bairros distantes do centro da cidade e, em especial, com o segmento juvenil, quase inatingível desde a organização do movimento negro em 13 de maio de 1978. (WELLER, 2011, p.31-32).

Um ano depois do Sindicato Negro, foi a vez do “MH2O” aparecer. Em 1989, foi fundado em São Paulo o “Movimento Hip-Hop Organizado”, que, segundo Tella (2000), tinha o objetivo de auxiliar o desenvolvimento do *hip-hop* com atividades socioculturais e políticas, além de dar suporte aos grupos de *Rap* que surgiam na periferia. Conforme Weller (2011, p.36), “Os *rappers* passaram a assumir o papel de interlocutores ou mediadores de questões

---

<sup>110</sup> Outra posse de valor histórico para o MHH foi fundada em 1990 na Zona Sul de São Paulo: trata-se da “Conceitos de Rua”. Segundo Gomes da Silva (2012, p.83), através dessa posse os jovens da periferia passaram a intensificar os contatos com os grupos que se encontravam na Praça Roosevelt.

culturais, sociais e políticas em seus bairros recebendo – em alusão a Gramsci – o atributo de intelectuais orgânicos da parte de alguns autores”.

Nesse mesmo momento histórico, falamos do final dos anos 1970 e início da década de 1980, também emergiam no país os chamados “novos” movimentos sociais, que para Evers (1984, p.14), eram formados por:

(...) um número relativamente baixo de participantes; estruturas não burocratas e até informais; formas coletivas de tomada de decisões; distanciamento social relativamente pequeno entre a liderança e demais participantes; modos pouco teóricos e imediatos de perceber e colocar os objetivos do movimento; etc. Muitos destes grupos estão diretamente envolvidos em atividades culturais (no sentido mais amplo); outros lançam mão da música, teatro, dança, poesia e outras manifestações culturais para divulgar seus objetivos.

Tais movimentos passaram a colocar em pauta as questões sociais, econômicas e políticas exigindo um debate que problematizasse o modelo da sociedade da época. O exercício de politizar-se fluiu no *hip-hop* através de suas distintas maneiras de expressão. A forma simbólica *hip-hop* foi preenchida por conteúdos que estavam presentes no cotidiano. A violência policial e o racismo foram pontos fortes naquele primeiro momento, estando desde então sempre presentes na cultura *hip-hop*.

#### **2.4.2 Primeiras Coletâneas de Rap**

Em 1988 foi lançada a coletânea<sup>111</sup> brasileira de *Rap* intitulada “Hip-Hop Cultura de Rua”<sup>112</sup>, apresentando, entre outros, Thaíde e Dj Hum (com as

---

<sup>111</sup> De acordo com Silva (2012a, p.67), os primeiros discos de *Rap* nacional foram gravados no final dos anos 1980, eram coletâneas que misturavam diferentes grupos e estilos de *Rap*. Dentre as primeiras coletâneas destacam-se: “A ousadia do rap” (1987) e “O som das ruas” (1988). As coletâneas aqui destacadas representam a segunda geração do *Rap* nacional, cujas influências de mais destaque são Public Enemy, Eric and Rakim e NWA. (GOMES DA SILVA, 2012).

<sup>112</sup> A coletânea Hip-Hop Cultura de Rua contou com a produção do roqueiro Nasi, do grupo Iral, através da gravadora Eldorado. A influência de Nasi no apoio ao nascente *Rap* nacional fez do movimento underground de São Paulo um dos primeiros espaços a se abrirem para apresentações de hip-hop, antes mesmo da periferia abraçar a causa. (ALVES, 2004, p.52).

músicas “Corpo Fechado”<sup>113</sup> e “Homens da Lei”). Uma semana depois, foi lançado o LP “Consciência Black vol.1”, que lançava o grupo de maior destaque nacional atualmente, Racionais Mc’s (com as músicas “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”). Esses dois álbuns são importantes marcos históricos, pois revelaram de maneira singular as concepções da periferia criadas pelos seus próprios moradores, através de uma linguagem até então inédita no cenário musical brasileiro. Assim, os primeiros grupos a darem visibilidade ao *Rap* nacional, tal como o conhecemos hoje, foram “Thaíde e Dj Hum” e Racionais Mc’s. Suas letras articulam o olhar interno da comunidade, revelado a todos pela subjetividade do indivíduo que encontrou no *hip-hop* um caminho possível para expressá-lo.

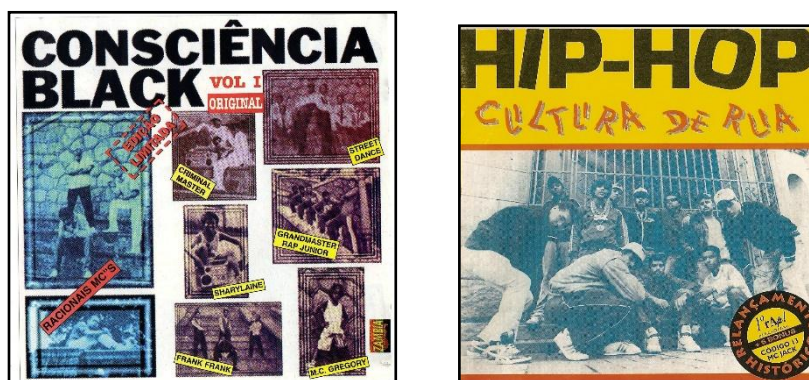


FIGURA 10: CAPAS DOS ÁLBUNS CONSCIÊNCIA BLACK E HIP-HOP CULTURA DE RUA

As músicas presentes nos discos mostram um *hip-hop* em formação. As letras versam sobre temas diversos, no entanto, ganharam mais simpatia do público as músicas de “Thaíde e Dj Hum” e Racionais Mc’s, ambos focavam a violência policial, as dificuldades da periferia e os preconceitos por serem negros.

Interessante destacarmos músicas como “O Credo”, do grupo O Credo e “Corpo Fechado”, de Thaíde e Dj Hum, presentes no álbum “Hip-Hop Cultura de Rua”. Já no primeiro registro histórico do *Rap* temos a existência de músicas que abordam temas ligados à religião.

<sup>113</sup> O *rapper* Thaíde teve influências do Candomblé, gostava das cantigas do Candomblé, ouvia todas e comprava discos de cantigas para ouvir em casa. Percebia a influência da religião na música, segundo ele no samba, pois “a Clara Nunes sempre cantava histórias de Candomblé. O Rui Mauritti sempre de Xangô”. (ALVES, 2004, p.20).

Em “O Credo” encontramos na letra “tenham em minhas mãos um manifesto/ que me salva de afundar nesse mundo que eu detesto/ nisso tudo eu piso e não tropeço/ meu manifesto é a força do Criador. [...] até o mundo já me deram, mas eu não tô afim.” O *Rap* não indica filiação religiosa, não fala de uma religião específica, mas expressa algumas ideias presentes no cristianismo, como ter um “manifesto que salva” e “negar o mundo”.

Em “O Corpo Fechado”, observa-se “os demônios me protegem e deuses também/ Ogum e Iemanjá e outros santos do além/ eu já te disse o meu nome, meu nome é Thaíde/ meu corpo é fechado e não aceita revide.” A letra revela um pouco da vida do *rapper* que, nascido em berço candomblecista, declara orgulho por pertencer a uma religião de origem afro.

Outras músicas de destaque são aquelas que sustentam temas envolvendo violência policial, tais como: “Homens da lei” e “Pânico na Zona Sul”; que revelam como se dá a relação dos jovens com os policiais na periferia de São Paulo. A periferia estava a gritar para o centro as condições que a maioria da população não-periférica desconhecia. Há nas letras muita aspereza, uma inovação para a música brasileira. Em “Pânico na Zona Sul”, Mano Brown rima:

justiceiros são chamados, por eles mesmos  
matam, humilham e dão tiros a esmo  
e a polícia não demonstra se quer vontade  
de resolver ou apurar a verdade  
pois, simplesmente é conveniente  
porque ajudariam se nos julgam delinquentes  
e as ocorrências prosseguem sem problema nenhum  
continua assim Pânico na Zona Sul. [...]  
porém, se nós queremos que as coisas mudem  
(hey Brown, qual será a nossa atitude?)  
a mudança estará em nossa consciência, praticando nossos  
atos com coerência  
e a consequência será o fim do próprio medo  
pois quem gosta de nós, somos nós mesmos.  
(Racionais MCs, Pânico na Zona Sul)



O olhar da comunidade construído pelo indivíduo, através da linguagem *hip-hop*. Entendemos que é disso que a letra trata em sua forma. Das mazelas vividas pela violência, preconceito e pobreza à possibilidade de se reconstruir partindo de uma mudança de consciência, mostrando que “quem gosta de nós, somos nós mesmos”, a periferia precisa se unir, pois não se pode esperar muito de um Estado que, ao invés de escola e hospitais, manda polícia e repressão<sup>114</sup>.

A letra de “Homens da lei” não é diferente em seu efeito de sentido.

Cuidado povo de São Paulo, de Osasco e ABC  
a polícia paulistana chegou para proteger  
Policial é marginal e essa é a lei do cão  
a polícia mata o povo e não vai para a prisão  
são homens da lei, reis da zona sul  
vestidos bonitinhos no seu traje azul  
somem pessoas, onde enfiam eu não sei  
e não podemos dizer nada, pois não somos da lei.  
(Racionais MCs, Homens da lei)

Podemos interpretar essas e outras letras de *Rap* como gritos da periferia, brados que, além de uma lógica de opressão, expressam emoção e sentimento. Para Cassirer (1967b, p.32), quando a emoção é descarregada em um grito, uma exclamação de dor ou alegria, sua essência permanece imutável.

O *Rap* envolveu um grande grupo de jovens que se juntou para formar uma comunidade de sentido onde sua linguagem era falada e compreendida, onde compartilhavam os mesmos ideais e valores. A praça Roosevelt foi um dos primeiros *picos* do *hip-hop* e, de acordo com Félix (2005), um dos primeiros lugares a sofrer repressão policial pelo fato de juntar um grande número integrantes da cultura *hip-hop* no centro. As ações policiais naquele lugar passaram a ser cada vez mais frequentes, fato que nos faz refletir sobre a consciência de que no Brasil o problema não é apenas a questão racial, temos

---

<sup>114</sup> Félix (2005, p.89) mostra que ainda hoje, nas regiões periféricas da cidade de São Paulo, “há poucas Escolas Públicas, as únicas existentes na região, porque seus moradores não têm condições de pagar pela educação de seus filhos. Não existem teatros, cinemas, clubes esportivos. Os campos de várzea e os botecos são os únicos lugares de lazer e distração”.

uma questão social a ser discutida em conjunto. A presença da periferia no centro passou a incomodar e as autoridades logo apareceram.

Diferentemente dos bailes black, eles passaram a exercer sua identidade na rua, levando para o espaço público uma prática de construção de identidade que sempre foi tolerada em locais fechados e privados. O que eles estavam fazendo era romper uma espécie de ténue “pacto social brasileiro”. A presença deles na praça podia ser entendida como uma afronta ao nosso “racismo cordial” e à ideia de que se toleram (ou não) as demonstrações desse tipo no espaço privado. (FÉLIX, 2005, p.87)

A história do *hip-hop* nacional, como já dissemos, é longa e complexa. Reflete a construção de uma linguagem criada nos EUA e adaptada para a realidade brasileira. Enquanto o *Rap* estadunidense foca seu discurso na questão racial e cria músicas vendáveis para o grande mercado fonográfico, envolvendo muita ostentação e luxúria em seus clipes; aqui, no país do “racismo cordial”, o *hip-hop* se metamorfoseou. No Brasil os conteúdos que o preencheram, num primeiro momento, foram discursos presos na boca daqueles cuja palavra foi negada – jovens, negros, pobres, favelados e presidiários – o discurso dos excluídos ganhou voz com o *Rap*.

Falamos nesse texto rapidamente de uma velha escola, procurando mostrar algumas das raízes do *Rap* nacional. Não tratamos aqui, mas temos conhecimento que há uma nova escola fazendo sucesso e mudando a cara do *Rap* no país, com nomes de destaque, como: Emicida, Projota, Rashid, Haikaiss, Inquérito, MC Marechal, Nocivo Shomon, Ogi, Pentágono, RAPadura, Shawlin, Max BO, Marcelo Gugu, Dragões de Komodo e Criolo Doido, entre tantos outros.

As mudanças contemporâneas são tão profundas que hoje temos *rappers* quebrando tabus, como o da homossexualidade, com destaque para MC Mademoiselle, de Goiânia, que “se apresenta como a primeira *rapper* gay do Brasil” (SILVA JUNIOR, 2014, p.47), e para o paulista Rico Dalasan, que lançou em 2015 o álbum “Modo Diverso”, primeiro disco de *Rap* nacional com temática gay.

### 2.4.3 O Público e o Privado no *Hip-Hop*: Espaço de Ação para Religião

O *Rap*, assim como os demais elementos do MHH, é filho da rua, das praças, enfim, do espaço público<sup>115</sup>. Serpa (2007) percebe que o espaço público é palco da sociabilidade, da convivência entre os mais diferentes grupos e indivíduos, o que gera uma apropriação privada do espaço público, apropriação essa que pode ser percebida através da territorialização de determinados espaços que deveriam ser públicos. Os grupos que formam territórios no espaço público se agregam em torno de identidades comuns, afirma o autor. A partir dessas territorializações podemos compreender melhor os conflitos que ocorreram entre autoridades da zona central e jovens da periferia que territorializavam a praça Roosevelt (em São Paulo) e a marquise do Shopping Itália (em Curitiba) para praticarem/produzirem *hip-hop*.

Oliveira (2001), refletindo sobre o espaço público na produção do conhecimento científico, se mostra preocupado com a ação da indústria cultural que assume uma “tendência antipública”, isto é, defende a privatização, a reprodução de um modo de vida pautado no interior da casa e do privado<sup>116</sup>. O espaço público deve ser defendido, por inúmeras razões, talvez a que tenha mais peso seja a relação entre conhecimento e espaço público. A indústria cultural se esforça para diluir e dissolver os espaços públicos, levando-nos a acreditar na falácia de que podemos viver sem o “outro”, sem a convivência com as diferenças.

A relação intelectual, o conhecimento e o espaço público estão muito mais vinculados do que parece. O verdadeiro intelectual deve compreender que o conhecimento livre só é formado a partir de um espaço de discussão

---

<sup>115</sup> O debate em torno do conceito espaço público é efervescente e bastante atual. Temos consciência que citamos o termo de maneira genérica, entendemos o termo “público” como os espaços que os jovens da periferia podem acessar sem dificuldades estando no centro, assim, ruas, avenidas, calçadas e praças podem tornar-se locais de encontro e serem territorializados em torno da cultura *hip-hop* sem precisar de um contrato de compra, aluguel, arrendamento ou algo semelhante. Existem inúmeras maneiras de compreender o espaço público e tipologias diferentes para classificá-lo, a esse respeito sugerimos a leitura do texto “Contemporary Public Space: Critique and Classification, Part One: Critique”, de Carmona (2010).

<sup>116</sup> A esse respeito sugerimos para aprofundamento do tema a leitura de “O Declínio do Homem Público”, de Sennett (1988). Em primeiro lugar, o livro nos serve por estimular a reflexão, uma vez que a tese do livro nos remete a pensar que há alguns séculos já existiam sinais de uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada (p.30).

público, desvinculado de interesses particulares. O conhecimento profundo é gerado em um tempo lento, desvinculado de necessidades imediatistas do mercado. O espaço público representa a *ágora* da polis, onde as pessoas devem se encontrar e discutir seus futuros, seus anseios e dificuldades. É um local de convivência, conflito, briga, disputa; acima de tudo, um espaço de vida.

Ser/estar no espaço público permite que um intelectual surja autônomo e livre, portanto, da esfera do privado, mas não desconectado do poder e de sua sedução. Tem por finalidade a produção do conhecimento independente, e também sua disseminação. Assim, vemos os *rappers* como produtores de cultura, construtores de uma autoidentidade para a periferia, porta-vozes das mazelas sociais e raciais geradas pelo *apartheid* social brasileiro (BUARQUE, 1999). A autonomia de pensamento vinculada à esfera pública dá liberdade para elaboração de letras que ataquem a polícia, o poder público e o *status quo* da minoria que compõe a elite da sociedade.

No momento que esse conhecimento vinculado ao *hip-hop* passa a fazer parte de uma esfera privada como, por exemplo, a mídia ou as igrejas, algo de essencial no MHH fica pra trás: sua liberdade de expressão e construção autônoma do conhecimento. Isso porque no primeiro caso há uma responsabilidade em responder à indústria cultural e às suas demandas consumistas; pensando a religião (enquanto instituição) encontra-se a seara dos dogmas, leis, tradições, preceitos morais e costumes que devem ser seguidos e incorporados à cultura *hip-hop*.

Esperamos desenvolver melhor essa questão entre religião e *hip-hop* tomando como objeto de análise a “Célula da Rima” da SNT. Para isso, faremos no próximo capítulo uma apresentação do MHH na capital paranaense com o objetivo de mostrar que “Curitiba também tem periferia” e que a periferia também faz *Rap* – inclusive *Rap cristão*.

\*\*\*

Nesse capítulo mostramos a trajetória do *hip-hop* focando em suas origens norte-americanas e caribenhas e seu local de origem como sendo os guetos. Através da forma simbólica *hip-hop*, os jovens estadunidenses tiveram a oportunidade de conformar seus espaços dando novos significados à realidade material aparente. A violência e as gangues foram ressignificadas através da ação da cultura *hip-hop*. Como forma, o *hip-hop* chega ao Brasil e é

preenchido com conteúdos que dizem respeito ao cotidiano das periferias. Na década de 1990, em São Paulo (hoje no Brasil todo), em forma de *Rap*, o *hip-hop* se espalhou por todas as periferias de norte a sul. Nos últimos anos, o cenário político, econômico e artístico sofreu muitas mudanças, o que repercutiu também na forma de fazer *hip-hop* no país. Todavia, o que parece permanecer como raiz é a sua forte ligação com a periferia.

Mesmo pensando o *hip-hop* como forma simbólica não podemos negar o seu histórico enquanto Movimento Hip-Hop (comunidade). Sua trajetória e suas lutas em torno da questão dos marginalizados, sejam os negros, jovens, latinos, detentos, pobres, entre outros, faz do *hip-hop* uma forma moldada pelos conteúdos e pautas propostos por essas pessoas. O *hip-hop* é uma cultura como qualquer outra, mas devido ao contexto social no qual foi produzida, há uma carga valorativa descarregada sobre ela.

### 3 CURITIBA PERIFÉRICA: JUVENTUDE E HIP-HOP EM CWB

Cê que já ouviu falar muito dela  
Capital ecológica, que capital é essa?  
Muito verde de um lado, e tudo em paz  
Mas na parte boa, periferia ninguém lembra mais  
Eu falo isso para todo mundo, e não só pra você  
O pior cego é aquele que não quer ver  
Será que só eu enxergo essa tristeza  
Será que o governo não vê essa pobreza  
Só enxerga beleza, *merchandising* é o nome  
E enquanto isso é feito, a verdade some  
Ei você, escuta o seu amigo  
Comunidade Racional canta  
A cidade sorriso, ah!  
A cidade sorriso  
Cidade propaganda, a cidade sorriso  
Curitiba, ah ah! Onde está o paraíso?  
(Comunidade Racional, Cidade Holograma)

“Curitiba também tem periferia”<sup>117</sup> – esse é o grito de muitos grupos de *Rap* da capital paranaense, entre eles o JAC (Juri de Atitude Consciente), oriundo do Bairro Cidade Industrial de Curitiba (CIC), o bairro com maior número de pessoas morando em favelas. Para Valladares (2005), favela nem sempre representa o território onde moram os pobres de uma cidade, também não será o nome adotado por todos os moradores. No *hip-hop* curitibano, favela aparece como sinônimo de *periferia* (num sentido mais geral) ou de *vila* (sentido mais específico) e é uma palavra recorrente nas letras de *Rap*. Indica territorialidade e carrega um forte sentido simbólico envolvendo “amor e ódio”, é ao mesmo tempo o “lugar” onde se vive e compartilha amizades e também o “território da pobreza e opressão”. A dualidade aí presente revela a perspectiva dos que moram na favela e daqueles que constroem um pré-conceito sobre

---

<sup>117</sup> Trecho da música CIC do grupo J.A.C.: “É Curitiba distorcida pela mídia/ E na favela o nosso povo vive à míngua/ Pra quem não conhece é dita como modelo/ Mas o que prevalece é uma vida de desespero/ Indignação, sofrimento noite e dia/ Curitiba também tem periferia”.

ela. O *rapper* carioca MV Bill<sup>118</sup>, na apresentação do livro “Um país chamado favela” (MEIRELLES & ATHAYDE, 2014), escreve que “a favela não é somente um lugar para morar, mas para formular, produzir, aprender e viver”. No entanto, a mídia contribui para criar um conjunto de estereótipos que levam a maioria das pessoas a terem horror da favela e do favelado, argumenta MV Bill (p.17) – essa imagem negativa também é compartilhada pelos indivíduos que vivem nesses espaços.

Segundo Luiz Eduardo Soares, “a palavra [favela] cede lugar a definições prolixas, pretensiosas e, nem por isso, precisas ou isentas de cargas valorativas” (SOARES, 2014, p.08), como a definição proposta pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) para se referir à favela: o órgão utiliza o termo “aglomerações urbanas subnormais”<sup>119</sup>. Valladares (2005) informa que nas primeiras décadas do século XX as favelas eram vistas como problemas que deveriam ser “removidos” ao invés de “resolvidos”. Os focos de moradia irregular ocupados por pobres eram vistos como insalubres, sendo, portanto, sinônimo de doenças contagiosas. Sua extinção ou remoção transformou-se em caso de saúde pública. Ainda hoje é possível observar realidade semelhante ao começo do século, pois trata-se de um problema estrutural.

Houve a era das remoções para limpar a paisagem, modernizar, arejar, oxigenar – e, de novo, higienizar e valorizar o patrimônio depreciado pela vizinhança imprópria. Incêndios criminosos, expulsões, intervenções brutais do estado deixaram marcas profundas na memória da cidade. Entretanto, era preciso manter disponível e barata a força de trabalho feminina para o emprego doméstico nas residências da classe média, era conveniente contar com porteiros e prestadores de serviço, operários e mão de obra explorável por perto, capazes de sobreviver com o mínimo e comparecer com pontualidade. (SOARES, 2014, p.08).

---

<sup>118</sup> Alex Pereira Barbosa (1974- ), conhecido pelo nome artístico MV Bill, é *rapper*, escritor e ativista social. Dentre suas publicações mais conhecidas encontra-se o livro “Cabeça de Porco” (2005), escrito em parceria com Celso Athayde.

<sup>119</sup> O termo é definido pelo IBGE como: “o conjunto constituído por 51 ou mais unidades habitacionais caracterizadas por ausência de título de propriedade e pelo menos uma das características abaixo: - irregularidade das vias de circulação e do tamanho e forma dos lotes e/ou - carência de serviços públicos essenciais (como coleta de lixo, rede de esgoto, rede de água, energia elétrica e iluminação pública)”. (CENSO DEMOGRÁFICO, 2010).

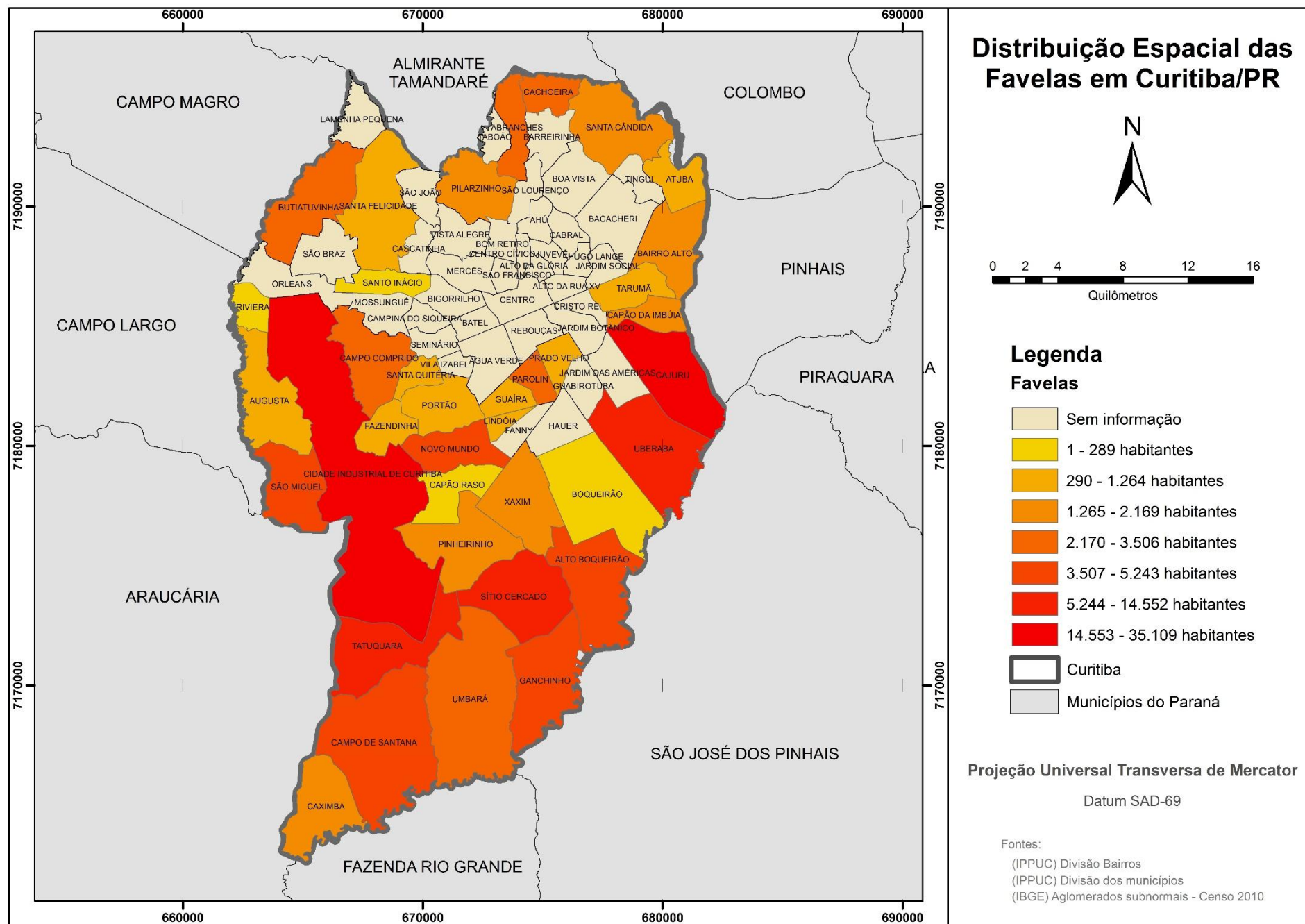
As favelas surgem inicialmente no Rio de Janeiro. Atualmente, com outros nomes, estão presentes e adaptadas a outros contextos socioespaciais por todo o planeta. Essas ocupações irregulares se espalham por todo o “*planeta favela*” a um ritmo mais acelerado que o da própria urbanização. (DAVIS, 2006).

No Brasil, 6% (11,4 milhões) da população brasileira vivem nessas condições, sendo que, somente no Paraná, 217.223 pessoas residem nessas áreas. A cidade de Curitiba aparece com destaque no cenário paranaense, dos 75 bairros, 37 abrigam favelas, representado um percentual de 9,3% (163.301) da população. Nas favelas do Brasil há mais mulheres que homens e a maioria dos indivíduos são jovens, sendo que a faixa etária predominante é de 20 a 29 e de 30 a 39 anos. (CENSO DEMOGRÁFICO, 2010).

A espacialização das favelas em Curitiba, dado o seu caráter geomorfológico, segue uma lógica diferente da do Rio de Janeiro. Aqui, a maioria das favelas está em superfícies planas, geralmente próximas de rios, à margem das ferrovias e rodovias, sob linhas de transmissão de energia e até sobre aterros sanitários. Essa espacialização revela a marginalização que pode ser observada no mapa 02.

É na década de 1950, mediante o Recenseamento Geral (realizado pelo IBGE), que pela primeira vez as favelas são reconhecidas como tal. Até o final dos anos 1960 se destaca a valorização da favela enquanto comunidade, principalmente pela adoção da favela como recorte espacial de estudo pelas ciências sociais. Valladares (2005) afirma que a ideia de comunidade valorizava os aspectos positivos da favela, aceitando o fato de terem uma “cultura própria” com seus próprios códigos e valores. Seguindo os apontamentos de Cohen (2007, p.13), “comunidade é mais que abstração oratória: depende crucialmente da consciência”, essa afirmativa permite pensar o povo da periferia como construtor de sua própria linguagem e compreensão de mundo. Nessa linha de raciocínio, o *hip-hop* se constitui como via possível para interpretação da realidade, age como forma simbólica que conecta o mundo empírico (a periferia) com o mundo ideal (a linguagem), criando e recriando novos sentidos para o mundo.





MAPA 02: DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DAS FAVELAS EM CURITIBA/PR

É preciso um esforço teórico para ir além da máscara que a favela exhibe, funcionando como um bloqueio que esconde a verdadeira diversidade cultural da comunidade – dando a falsa impressão de realidade simples e aparente. Infelizmente essa ainda é a representação mais difundida da favela: o “território da pobreza” – que internaliza uma “cultura da pobreza”. Apoiando-se em Perlman (1977), Valladares (2005, p.129) aponta que existe a tendência de evocar apenas as características negativas da “cultura da pobreza”, isto é, “espírito gregário, alcoolismo, recurso frequente à violência, forte predisposição ao autoritarismo, machismo, iniciação sexual precoce, tendência ao matriarcado, preferência pelo presente, resignação, fatalismo etc.”.

Essa é a representação que muitos jovens do *hip-hop* carregam e pode ser visualizada na letra do polêmico<sup>120</sup> Branco Favela<sup>121</sup>, morador da Vila das Torres, também conhecida como Vila Capanema ou Vila Pinto.

Aqui é um jardim, um campo de guerra  
Lágrimas cai do céu, regando corpos na terra  
O choro, o soluço são a trilha das dores  
Câmara de tortura Capanema, Vila Torres  
A maior mais antiga ocupação de Curitiba  
Becos e barracos, oito mil vidas  
Histórias viram lendas  
Lendas chocam turistas  
Do gringo que sumiu, só GPS e carniça  
Igual qualquer favela, sangue e desespero  
Só quer, saia no centro da cidade modelo  
Problema pro playboy da PUC Paraná  
Que leva estiletada dizendo: “Pode levar  
O dinheiro, o relógio, o *iphone* e a mina  
Mas, por favor, deixa a minha vida  
(Branco Favela, Favela Central)

---

<sup>120</sup> Talvez algum leitor desavisado possa achar a letra do *rapper* um pouco “exagerada”. Trazemos alguns dados do “Mapa da Violência 2013: homicídios e juventude no Brasil”, que demonstram que o número de homicídios no Brasil cresce 8,9% na década (2001-2011), na região Sul o crescimento foi de 42,2%, “com destaque para Curitiba, onde o número de homicídios cresceu 83,9%”. (WAISELFISZ, 2013, p.40).

<sup>121</sup> Sobre o *rapper* Branco Favela, Carvalho (2011, p.80) escreve que seu pseudônimo “reitera o *branqueamento* da cidade, enquanto assume explicitamente o seu caráter de periferia pobre”.

As letras ao estilo *Gangsta Rap* revelam um MHH preocupado em desconstruir a falsa imagem de Curitiba como “capital ecológica” ou “capital social”<sup>122</sup>, nesse sentido, o *Rap* é largamente utilizado, pois “busca mostrar a realidade a fim de desestabilizar a identidade curitibana”. (CARVALHO, 2011, p.18). Tal desconstrução tem peso importante quando se leva em consideração o discurso étnico-racial presente no corpo do *hip-hop*, que valoriza a cultura e a história do negro.

A construção da identidade curitibana se deu pelo princípio da alteridade (identidade nacional vs. identidade paranaense). O simulacro que envolve o estado do Paraná foi criado em contraposição ao da identidade nacional, assim, se o Brasil é um país tropical, com um povo alegre que gosta de futebol e carnaval, por aqui as coisas são diferentes. “Criou-se o simulacro para o estado do Paraná (cosmopolita, com uma diversidade étnica e um povo que ama essa terra), e para Curitiba (cidade, clima e população com características europeia)”. (CARVALHO, 2011, p.18).

Assim, se a sociedade brasileira é racista, a sociedade curitibana, por meio da negação do negro, torna o racismo invisível. Se a sociedade brasileira sonha com a democracia racial, em que o negro saiba o seu lugar, a sociedade curitibana sonha com a harmonia social, onde o negro não está incluído. Se a sociedade brasileira, com a teoria do branqueamento, buscou ser branca no futuro, a sociedade curitibana, reduzindo os negros à invisibilidade, se afirma como branca no passado, presente e futuro. (CARVALHO, 2011, p.26).

Carvalho (2011) aponta que a memória de Curitiba construída através da distribuição de museus e monumentos demonstra como o Estado se articula na construção de uma identidade paranaense/curitibana. De acordo com a autora em foco, há mais de 20 monumentos que homenageiam os imigrantes (brancos) espalhados pelo centro e regiões nobres da capital paranaense<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Esses rótulos que marcam o imaginário do povo curitibano nem sempre condizem com a realidade. De acordo com reportagem da Gazeta do Povo (2015), publicada em 19 de março de 2010, Curitiba está em 17º lugar no país entre as cidades que apresentam as maiores diferenças de renda entre ricos e pobres. A “capital social” é mais desigual do que o Rio de Janeiro (28º) e São Paulo (39º).

<sup>123</sup> Carvalho (2011) esclarece que a imagem europeizada de Curitiba não é vista como problema para os *rappers* da cidade. Para a autora, essa é uma característica inerente aos *rappers* curitibanos, o que pode indicar “a assimilação do discurso da representação e da

Em relação à memória da população negra, o único lugar encontrado pela pesquisadora foi a Praça Zumbi dos Palmares, localizada na região periférica da cidade, “em um lugar isolado, fora da rota turística, sem visibilidade nos meios de comunicação. Essa praça só reforça a invisibilidade do negro e o seu lugar em Curitiba: na periferia” (p.36).

Sallas *et al* (2008) na pesquisa que englobou Curitiba – “Juventude, Violência e Cidadania”<sup>124</sup> – realizada em parceria com a UNESCO e o Instituto Ayrton Senna, na apresentação da 2ª edição do livro, indica que:

De um lado, os jovens têm uma visão extremamente positiva da cidade, em que a maioria gosta de praticamente tudo que a ela lhes oferece: áreas verdes, parques, shoppings. De outro, destacam a violência, criticam o excesso de propaganda sobre a cidade, percebendo a ação do marketing na construção de uma imagem irreal da cidade que eles vivenciam cotidianamente. Essa imagem irreal da cidade contribui para a violência, especialmente em sua forma simbólica. Esse processo pode facilmente ser reconhecido quando vinculado à segregação espacial existente na cidade, que demarca claramente os lugares dos ricos e lugares dos pobres, devendo cada um ter consciência do seu lugar. (SALLAS *et al*, 2008, p.28).

E assim se constrói o preconceito. A violência foi alvo da pesquisa e revelou que para 22,6% dos jovens da cidade a violência<sup>125</sup> é o que mais detestam em Curitiba. Relacionando violência com a cor da pele, os pesquisadores concluem “**quanto mais escura a pele maior a percepção de que a violência [policial] é o principal problema de Curitiba**” (grifo dos autores, p.78). “A face plural do preconceito é territorial, em primeiro lugar” (SALLAS *et al*, 2008, p.292). Para quase metade dos entrevistados (43,6%),

---

imagem da cidade que nega o passado escravocrata”. (p.36). Essa assimilação resulta em um Movimento *hip-hop* que, apesar de sua longa história com a cultura negra, apresenta uma face onde “a negação do negro é encontrada, ou seja, nas letras não há referência direta ao negro nem ao preconceito racial” (p.37).

<sup>124</sup> Para realização desse projeto foram escolhidas algumas cidades e o resultado desse homérico esforço encontra-se nos trabalhos de Abramovay *et al* (1999), Distrito Federal; Barreira *et al* (1999), Fortaleza; Minayo *et al* (1999), Rio de Janeiro; e, Sallas *et al* (1999; 2008), Curitiba.

<sup>125</sup> Como violência entende-se: “ação criminal (bandidos, assaltantes e congêneres); violência (genérico); violência no futebol; violência devido às drogas; violência devido às gangues e ao vandalismo” (SALLAS *et al*, 2008, p.75).

quando questionados: “*Quais os lugares mais violentos da cidade?*”, a resposta escolhida foi: “*nos bairros pobres*”. Desses números emerge uma clara e perigosa conexão entre negros, pobres e violência que acaba revelando o preconceito.

A representação da favela curitibana é construída como lugar do pobre e do negro, berço por excelência do *hip-hop* paranaense. Dessa consciência se munem os jovens que partem para guerra contra o preconceito, através do *Rap* se lançam em batalhas para desconstruir a imagem do “favelado” – suas armas são AS PALAVRAS. É nesse território que o *rapper* emerge e se constrói enquanto membro de uma comunidade. Na periferia se apresenta com a mesma função de um *griot* nas antigas tribos africanas. Tânia Lima, na apresentação do livro “*Griots – culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*” (2009), esclarece a importância dos *griots*.

A geografia da fala africana traz na flor do discurso o legado das inscrições mais sagradas. Toda voz é cartografia das identidades. Na voz de um *Griots*, encontram-se os vestígios de uma memória cultural e do que foi apagado pela história oficial. O que significa falar contra o passado se não há intenção de mudar o percurso sangrento da história? Falar é de alguma forma assumir a voz cultural de algum lugar; todo signo traz fendas ideológicas. (LIMA, 2009, p.06).

Os jovens *rappers* são portadores das “metáforas periféricas”, conseguem expressar com sua poesia o que sente um povo. Através do *Rap* emocionam, politizam, ensinam, evangelizam, constroem uma ponte simbólica entre os jovens que permite a comunicação. De acordo com Melo (2009), o termo *griot*, na cultura africana, significa contador de histórias, papel designado ao ancião que percorria as tribos para, oralmente, ensinar a história de seu povo. *Griot*,

é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. (...) O *griot* quando conta sua história, revela os momentos sociais nos quais a prática de contar foi adquirida. Seus relatos têm relação com a identidade coletiva e permite a sua identificação com o povo, com a comunidade. Daí o prestígio social especial que lhe é conferido pela tradição. (MELO, 2009, p.150).

*Griots* e *rappers* carregam a poesia e, com ela, a possibilidade de ensinar ao seu povo a sua origem, com isso transformam estigmas em orgulho. Através de suas histórias, que narram fatos da comunidade, apresentam um mundo mais compreensivo onde se torna possível observar com mais clareza o rosto do opressor e do oprimido. Por intermédio das histórias, os ouvintes se veem e se identificam criando laços entre aquele que fala e aquele que ouve. Essa é a função da *forma simbólica*: fazer conexões entre o mundo das ideias e o mundo material. Através dessas pontes, o conhecimento pode fluir e dar sentido à realidade. Nas palavras de Cassirer, “é o pensamento simbólico que supera a inércia natural do Homem e lhe confere uma nova capacidade, a capacidade de reformular constantemente o seu universo humano”. ([1944] 2005, p.104).

### **3.1 HIP-HOP MADE IN CURITIBA**

Nossa compreensão do que é o MHH em Curitiba é baseada em uma observação participante que durou dois anos (2012 e 2013), sendo que no segundo ano nos restringimos ao *Rap* na Comunidade Sara Nossa Terra. Nesse período, nosso foco sempre foi encontrar o “elo” que conecta religião e *hip-hop*, sendo assim, olhos e ouvidos ficaram atentos a manifestações gospel ou com caráter religioso. Esse recorte pode simplificar a complexidade do MHH na cidade. O que trazemos em pauta, portanto, é uma descrição que pode parecer superficial para os membros que fazem do *hip-hop* uma forma simbólica que lê e reescreve o mundo.

Utilizando-nos de uma etnografia urbana, que propõe observar “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002), fomos às ruas da capital com espírito investigativo. É notável o incontável número de “pixos” que riscam a cidade, esse foi nosso primeiro indício da periferia ocupando o centro, portanto, o *hip-hop* se expressando. Um dos “pixos” que mais nos provocou foi o da figura 11, localizado na Rua XV de Novembro, próximo ao prédio da reitoria da UFPR.



FIGURA 11 – PIXO ERGO SUM

Fonte: [www.reddit.com/r/brasil/related/328p2o/pixo\\_ergo\\_sum/](http://www.reddit.com/r/brasil/related/328p2o/pixo_ergo_sum/)

A frase “*pixo ergo sum*”, parafraseando Descartes – “*Cogito, ergo sum*/ Penso, logo existo” – é bastante significativa. Revela uma necessidade da visibilidade para que haja existência. A provocativa frase nos fez pensar: será que o *hip-hop* curitibano não tem visibilidade? Não tem espaço em Curitiba?

Prudencio e Silva Junior (2013) ajudam a responder essa questão. Observaram que o presidente da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) admitiu, em 2012, existir uma cultura “invisível” nos bairros da cidade, mais precisamente citou duas culturas juvenis: a cena *heavy metal* e o Movimento Hip-Hop. Os autores apontam que a FCC nunca teve bom diálogo com esses segmentos, tanto que em 2012 o Movimento Curitiba + Hip-Hop, formado por MCs, DJs, grafiteiros, *b-boys* e produtores culturais, criou e entregou um abaixo-assinado destinado à Prefeitura Municipal e à Fundação Cultural. O documento obteve cerca de dez mil assinaturas e foram apontados:

(...) falta de apoio cultural às manifestações do hip-hop, falta de espaços públicos destinados às suas expressões, ausência de pessoas qualificadas para coordenar ações públicas que envolvam o movimento, além de inexistência de editais

específicos para este segmento cultural. (PRUDENCIO E SILVA JUNIOR, 2013, p.85-6).

A falta de apoio institucional pode ser uma boa explicação para o crescimento e desenvolvimento do *hip-hop* nas redes sociais, fincadas no território ciberespacial, nesse espaço o *hip-hop* torna-se mais autônomo e cooperativo. Foi nesse mundo virtual onde encontramos as primeiras músicas do vasto repertório do *Rap* curitibano. Através de sites como “Soundcloud”, “Bandcamp”, “youtube” e “MySpace”, foi possível acessar coletâneas, *singles*<sup>126</sup>, *mixtapes*, *EP’s* e álbuns, tanto para ouvir quanto para baixar gratuitamente. Nesse cenário os *rappers* que se designam como gospel (Banca de K, VCS, Guerra Santa, Servos MC, Santa Gang, Mina Cristã, entre outros) são apresentados como componentes do MHH e raras vezes aparecem sob o rótulo *gospel*.

A constante atuação na internet por meio da comunicação e disponibilização de material cultural, conforme aponta Carolina e Dayrell (2006), “vêm se tornando um processo privilegiado de constituição dos jovens como atores sociais”<sup>127</sup>. As palavras dos autores destinadas ao contexto de Belo Horizonte também servem para Curitiba,

Nas periferias de Belo Horizonte, podemos constatar uma efervescência cultural protagonizada por parcelas dos setores juvenis. Ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres, quase sempre associada à violência e à marginalidade, eles se colocam como produtores culturais. Em torno dessa produção, estabelecem trocas, experimentam, divertem-se, produzem, sonham em sobreviver das atividades culturais, enfim, vivem um determinado modo de ser jovem. (CAROLINA E DAYRELL, 2006, p.288).

---

<sup>126</sup> De acordo com Silva Junior (2014, p.22), *Singles*, *EP* e *Mixtape* podem ser lançados em CDs ou apenas virtualmente. A diferença entre eles é a quantidade de músicas. O **Single** possui de uma a quatro faixas. Os **EPs**, abreviatura de Extended Play, possuem mais músicas que o *single* e menos músicas que um álbum completo. A **Mixtape**, por sua vez, reúne “uma miscelânea de composições de um artista. Compõem uma *mixtape*: músicas conhecidas, mas nunca gravadas, ou lançadas de forma esparsa. Em algumas *mixtapes* as músicas aparecem mixadas, de modo que entre uma faixa e outra não há intervalo”.

<sup>127</sup> Os autores apontam que inúmeras pesquisas no Brasil (ABRAMO, 1994; CARRANO, 2002; HERSCHAMANN, 2000) e na Europa (TORTI, 1994; FEIXA, 1998), vêm identificando que a fruição e produção cultural, em geral em torno da música, têm sido ferramentas de destaque no desenvolvimento dos jovens como atores sociais.



A utilização de novas tecnologias para produção cultural não é novidade no *hip-hop*. Herschamann (1997) diz que um dos mais importantes e impulsivos saltos para o crescimento do MHH foi justamente a (re)utilização subversiva das tecnologias da época. O salto da era analógica para a digital na passagem dos anos 1970 para a década de 80 resultou em um grande consumo pelos mais abastados, muitos toca discos eram deixados de lado como coisa do passado, alguns aparelhos juntamente com os LP's eram destinados à indústria da reciclagem. Esse “avanço” tecnológico significou acesso à tecnologia para os guetos povoados por negros e latinos interessados em “fazer um som”. De modo muito semelhante à facilitação de acesso às redes de comunicação (internet, telefonia móvel, TV a cabo), também dá novas possibilidades à periferia curitibana, que se aproveita das redes para desenvolver e propagar a “boa nova” do *hip-hop* paranaense.

A internet foi uma ferramenta importante em nossa pesquisa, no entanto, não ficamos apenas no âmbito do ciberespaço, fomos a campo e percebemos idiosincrasias importantes do MHH curitibano. Um mês depois de encontrarmos pessoalmente o *rapper* Dow MC (que foi nosso guia na caminhada rumo ao *hip-hop*), participamos de algumas apresentações de *Rap*. O Dow iria se apresentar na John Bull (casa de shows conhecida por abrigar o *rock*), era um sábado, 14 de abril de 2012, casa cheia.

Nesse dia notamos algo característico no MHH de Curitiba – os grandes shows de *Rap* em Curitiba não são de artistas curitibanos. Isso se comprovou através da observação dos grandes eventos em 2013 também. Nosso primeiro grande show foi esse na John Bull, dois grandes nomes nacionais iriam se apresentar: RAPadura (DF) e Shawlin (RJ). Os artistas que protagonizam a noite se apresentam por último. Até esse momento vários *rappers* “pratas da casa” dividiam o palco enquanto o espaço de show ia lotando aos poucos. Assim, os primeiros que se apresentavam cantavam para poucas pessoas e os últimos encontravam a casa cheia. Dow MC foi um dos últimos e a galera participou de sua apresentação. Muitos jovens subiram no palco e cantaram junto. Outros shows que aglomeraram um público acima da média foram o do Criolo Doido, SNJ e Racionais MC's, todos de São Paulo. As apresentações de *Rap* curitibano acontecem em espaços privados ou públicos, em geral, alcançam um público que gosta de *hip-hop* e das pessoas que estão

envolvidas no movimento, assim juntam-se *rappers*, *breakers*, pichadores, grafiteiros, DJs, *beatmakers*, simpatizantes, amigos/as e paqueras. Mesmo diante dessa pluralidade, não observamos um potencial comercial do *Rap* paranaense, em comparação com o paulista ou o carioca. Em entrevista com o grupo V.C.S.<sup>128</sup>, levantamos pontos importantes:

Dalvani: Qual é a maior dificuldade que o *rapper* pode encontrar em Curitiba?

Luan: Curitiba tem um sério problema, que é o público. Não cuspindo no prato que a gente come, mas é. O problema de Curitiba não ser uma cidade gigantesca como é São Paulo, por exemplo, ou Rio de Janeiro também, que é muito maior que Curitiba. O problema é que assim, que se rola um feriado, todo mundo vai pra praia, se você faz um show no feriado, ninguém ta aqui pra ver... ou se tem algum outro evento concorrendo com aquele teu, por exemplo, em São Paulo você pode fazer dez shows simultâneos que vai ter gente pra ir nos dez shows, entendeu, aqui em Curitiba não, cara, aqui em Curitiba você tem dois shows simultâneos já...

Maguila: Um quebra o outro.

Don Cór: Já começa, a dar um pouco de conflito. (Risos).

Maguila: Você não sabe pra onde vai. (Fala rindo).

Don Cór: Um dos principais problemas que, não é só jogando a culpa no público, mas é a valorização de quem vem de São Paulo e quem vem do Rio.

Luan: A valorização de quem vem de fora né.

Don Cór: Eu acho que as pessoas podiam valorizar mais assim sabe, tipo é... vem um *rapper* canta de fora você paga é... 90, 80, 50, 30, 25 pila brincando pra assistir, entendeu, tô falando da música, do *Rap* gospel, daí aqui se a gente cobra 3 reais - "Poh vou pagar pra ver esses cara cantar, não sei o que...", sabe e tem muito grupo bom cara.

Maguila: Que vale a pena!

(V.C.S., 2014).

Para o trio do V.C.S. é preciso valorizar mais os artistas da casa. Isso não significa que não haja interesse e espaço para apresentação do *hip-hop*, afinal, o MHH se constitui de uma grande pluralidade de artistas. De acordo com a Central Periférica<sup>129</sup>, existem em torno de 300 MC's em Curitiba, dezenas de DJs, *beatmakers*, *b-boys* e *b-girls*, além de grafiteiros e produtores

---

<sup>128</sup> Entrevista cedida no dia 23/04/2014.

<sup>129</sup> Projeto desenvolvido por estudantes de graduação e mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Paraná com o objetivo de mapear e integrar em plataformas eletrônicas a produção cultural da periferia de Curitiba. (PRUDENCIO E JUNIOR, 2013).

culturais. Nos quadros abaixo pode ser observada parte da diversidade que compõe o MHH da capital paranaense.

#### MC's e grupos de Rap de Curitiba

Adriano Murf, A.Ene.De, Alan Real, Alan James, Alan Stresser, Alkateia, AleTei Mc, Algoz, Aliados Linha de Frente, ALX, Anão, Ant, Arquivo Negro, Arquivo X, Asiatiko Mc, Artigo XVI, Artvistas MDE, Audiotopsia, Ban, Banca de K, Bani, Bart, Baixo Calão, Bangstars (Marinho, Erisow, Lost, Jeanzito, Dj Ramirez), Beender, Biofa Assis, Bione, Rodrigo Bigue, Bigão 147, Black-C, Black Ninja, Branco Favela, Bruno Cee (Bface), Cabes, Cadelis, Cais MC, Capadócia, César Preto, Coimbra, Cilho, Código Sagrado, Com1m MC, Cydo Mc, Coletivo Pirataria (Ghuto Novequatro, Andre Charneski e Jhonata Nogueira, Lynconl Alfaro), Comunidade Racional, Coletivo RAP (G.A, JotaV MC e Aron MC), Conscient in Coletivo, CV, Cove Mc, Consciência Suburbana, CwBaseMC, CWBronx, Davi Black, D'avenida, Decs, Dé Saiyajin, Delito, Delton Bancks, Delumbra, Dii, Dingo, Distorcidos (Nobru SnareKick e Anão Distorcidos), Dito Sujo, Disparo Letal, DowMC, Derepnt, Dois Reais, Donps, Dozeaba, Edu, Eibe, Emiérrri, Enetrez, Família 100mankda, Família Voz Periférica, Fejão, Feejay, Fyskaw, Foco da Realidade (LOW Luz do mundo, Razão, Dkex e Thiarlão), FRAME, FouRap (Lucas (Casu) & Rafael (Rafaa) & Rudson (Gunfer)), Gabiru MC, Galax MC, Gabriel Doze, Gnomo MC, GnoMonstro, Grave, Grillo Black, Guerra Santa, Guerreiros da Rima, Ghuto Novequatro, H'nju, Heriz MC, Hiago Klauz, Hiago Cem Caos, Homer, Hurakán, Ike Zauso, Inthefinityvoz (Thestrow & DowMc), Impacto Frontal, Irake, InPares (Dyfe Mc, Augustto), IskaFlow, J.A.C, Jad Saga, Jhon Mc, Jhow MC, Jhony Knox, JNO, Jotinha, Janine Mathias, Jessé Absurdo, Kaixa Preta (Sub & Tony MD), Kave MC, Karol Conká, Karol de Souza, KB, Kayque Lima, Lado Trilho (Gaúcho Rinaldi e Carlos Midje), Leza, Luiz Afirmativa, Lyn`c, Lineker, LandaYzu, Lobo, Malocaos, Magú, MalBeck, Maloca Rec, Máfia do Rap (Rafael MDR & Samara Happel), Mano Reck, Manoscrito, Marco Aurélio Moreira (Marquito), Marlão, MeioKilo, Mentkpta (Quadrado Duarte, Givan, Felipe.Ficticio e Thestrow), Metáfora Sonora (Tocha, Jota, Fyskaw e Reck), Milk, Mirhage, Mocambo, Monstro, Mukifo (Lopipu MC), Murf, Nairobi, Nathy Mc, Nego Wit, Nel Sentimentum, Nos Falante Du Barraco (Nairobi, Sujeito Sujo, Alan Real, Par, Gabiru, Dé Sayajin, Rilex e DJ Baq'ta.), New MC, Nican, Nova Era, Obra-Prima, Pancadaria, Panda MC, Paulinho Souza Silva, Par MC, Plano B, Problemáticos 13 (Seco, Sagas e Praga), Protestante MC, Pupilo MC, PuraMente Gangsta, PyureCann, QuebraKbças (Gnomo & Giancarlo Moitha), Quebra Eskina (Saulo, Paulo), Rafael Mdr, Rafão Mc, Rap Hour, Rap Sem Limite, Rapzodo, Rapsódya, Rastafarimas, Rennav, Realidade Nua e Crua (RNC), Retratando Fato, Retrato Realista, Ripa Rima, Ritmático MC, Romeiro MC, Santa Gang (Zidane e amigos), São Nunca (Felipe Raposo, Gw e Ponthe), Savave (Thiago Pródigo e Vinicius Nave), Sem Modos, Sethy Mc, Servos Mc's, Simplesment (Daniel Degraus e Las), Snife, Super.atos (Capacho (Vicente) e Wagner), SukiMc Pires, Suicídio Lento, Sujeito

Sujo, Tal, Talento das Ruas, Tambor de Ideias, Tamiado Records, Teix MC, Thamyzi (Thamyres Pedroso), Tanto Faz, Tarde Verde (Chamba, Luiz e João), Tecal, Tico Truta, V.C.S. (Cór, Maguila e Crazy L.), Xaul, Yago Favoritto, Z.B.A Mc, Zero Grau Kingz (Luis Cilho, Thiago Pródigo, Cabes MC & Bigorna), Zéviagem, Zone, Weed, Will Cafuso, Willie Veiga, 14beats (Fantoxi & Eden Junior), 3º Imundo, 10 Flow`s.

#### QUADRO 02 – MC'S E GRUPOS DE RAP DE CURITIBA

Fonte: Adaptado de Silva Junior (2014).

Essa rica diversidade de grupos e MCs é fruto de uma caminhada que fez muitas “escolas” no *hip-hop* paranaense. Um pouco da história do movimento é narrada no artigo “Curitiba também tem periferia”, de Prudencio e Silva Junior (2013, p.85):

No *Jornal Hip-Hop Sul* (CELINO, 2004)<sup>130</sup> Jucelino Ubirajara Domingues, o b-boy Celino, explica que as pessoas que fizeram parte do movimento hip-hop em Curitiba de 1984 a 1995 são consideradas da “**Velha Escola**”. “Na Velha Escola o hip-hop era visto como um movimento de negros que lutavam pela transformação cultural, social e política em benefício da juventude.” Em 1995, surge a “**Nova Escola**”. Sobre ela Jucelino escreveu: “As informações sobre o hip-hop até então eram escassas e a identificação das comunidades com esta cultura suburbana era difícil e pouco aceita. Este quadro veio a se modificar somente a partir de 1995.” No presente é possível falar ainda de uma “**novíssima geração**”, composta por jovens MCs, DJs, dançarinos de *breaking* e grafiteiros que seguem os passos daqueles atores das gerações anteriores que não deixaram de atuar, como o grupo de *rap* Arquivo Negro, em atividade desde 1997. (Grifo nosso).

Assim como em São Paulo, o *hip-hop* chega em Curitiba no final da década de 1980 através do *breaking*. Os grupos de *breaking* fizeram da marquise do Shopping Itália o mesmo que os paulistas fizeram da Estação São Bento – territórios da periferia fincados no centro e tomados pela dança. Segundo Carvalho (2011), em 1990 os eventos em frente ao Shopping já não tinham a mesma força, “no entanto, é nesse ano que surge a primeira banda de *rap* curitibana: Projeto Niggaz” (p.46-47). As influências de São Paulo eram muitas nessa época, apesar disso, existem diferenças entre o *hip-hop* paulista

<sup>130</sup> CELINO. Opinião. *Jornal Hip-Hop Sul*, ano 1, n. 1, ago. 2004.

e o curitibano, muitas delas são verificáveis através do *Rap*, quanto a isso, Carvalho assinala:

No *rap* paulista verifica-se que a ênfase está na questão racial, na desconstrução do “mito da democracia racial”. Aqui em Curitiba, em pesquisas realizadas por Souza (2003), verifica-se que a questão racial não é tratada pelos *rappers* nas letras de música. Para eles a questão principal é o combate à pobreza, às questões sociais, visto que, na periferia, esses problemas são iguais tanto para negros como para brancos. A discriminação não é contra o negro, mas sim contra o pobre. Um exemplo dessa visão, é o pseudônimo utilizado por um dos *rappers*: Branco Favela - a favela que sempre foi associada à população negra, neste caso é associada ao “branco”, uma amostra da negação da existência de problemas raciais e da existência do negro. (CARVALHO, 2011, p.52).

Na “velha escola” (1985-1989) apontada por Celino (2004) “surgiram os primeiros MCs: Ed MC (Toaster Ed), David Black e o DJ Gordinho”, foram eles que formaram o projeto Niggaz em 1991. Um membro honorário da velha escola é David Black, que em 1995 grava o que é considerado como sendo primeiro álbum de *Rap* do estado: “Entre o Ritmo, Política e Poesia”. Outros nomes que acompanharam David Black são o de “Morto”, que apresentava juntamente com David o programa “Gueto 90.1”, proposta que ampliou a popularidade do *Rap* em Curitiba. Nesse mesmo momento histórico foram influentes os DJ BK12 e Soundman Pako. (SILVA JUNIOR, 2014, p.50).

A “nova escola” surge em 1995, até então era difícil levantar informações sobre *hip-hop* e havia bastante preconceito sobre aqueles que curtiavam o som. Entre 1996 e 1997, pontua Silva Junior (2014, p.51), a difusão da cultura *hip-hop* é acentuada, devido em parte às novas tecnologias de comunicação, sendo que nesse período em Curitiba surgem “diversas *crews* de *breaking*, grupos de *rap* e escritores de *graffiti*”. Um nome dessa “nova escola” lembrado até hoje é o de Alexandre Muzzilo Lopes, o DJ Primo. Em Curitiba, abriu shows de grandes grupos, como Thaíde e DJ Hum. Em 2002, após mudar-se para São Paulo, começou uma carreira que foi respeitada no cenário nacional. O curitibano DJ Primo apresentou-se com o produtor estadunidense Afrika Bambaataa, além de inúmeros representantes importantes do *Rap* no cenário nacional e internacional. De acordo com Silva Junior (2014, p.52), ele

“produziu *beats* para Marcelo D2, MC Cindy, Helião & Negra Li, Kamau e Emicida”, e também “ministrou palestras e aulas de DJ e *scratch* na Faculdade Anhembí, no Morumbi, e integrou o elenco do programa Manos e Minas, exibido pela TV Cultura e apresentado pelo *rapper* Rappin Hood”. Em todos os shows de *Rap* que participei pela cidade o nome de DJ Primo era lembrado por um *rapper* no palco ou por conversas informais que tivemos com *hiphoppers* mais velhos.

A “novíssima geração” conta com jovens que buscam dar continuidade ao MHH utilizando a internet como principal veículo de comunicação da linguagem *hip-hop*. Silva Junior (2014) argumenta que hoje temos um Movimento Hip-Hop plural, formado por outros movimentos e pequenos grupos que se encontram no ciberespaço e fora dele. Essa dinâmica, de acordo com o autor, enfraquece a relação entre *hip-hop* e periferia, em suas palavras:

A relação entre *hip-hop* e territórios periféricos é ainda hoje marcante, entretanto, pelo menos de acordo com os casos pesquisados na Grande Curitiba, excede (talvez tenha sempre excedido) as diversas fronteiras - discursivas, simbólicas e físicas - que demarcam o que é periferia ou da periferia e o que não é, para constituir complexas redes de sociabilidade juvenil que se movem pelas ruas da cidade e, cada vez mais, pelas veredas do ciberespaço bem como pelos territórios que são constituídos por meio dos múltiplos cruzamentos possíveis entre o “real” e o “virtual”. (SILVA JUNIOR, 2014, p.39).

Concordamos com a tese de Silva Junior, no entanto, é preciso dizer que em nossa concepção o *hip-hop* está dentro do sujeito e não fora dele. Partindo dessa noção que tem por base a forma simbólica cassireriana, podemos afirmar que mesmo os jovens que não vivem nas periferias pobres podem carregar consigo a linguagem *hip-hop*. Isso posto que ao passo que dão sentido à realidade, seja no espaço “real” ou “virtual”, buscam na forma simbólica *hip-hop* os elementos que estruturarão o pensamento, que direcionarão o olhar e guiarão os ouvidos. Portanto, mesmo fora da periferia é possível utilizar essa linguagem para plasmar o mundo de significado.

Bom exemplo para o exposto é o trabalho do *rapper* Cabes que, de acordo com informações do seu site, “estudou teoria musical e técnica vocal no Conservatório de MPB de Curitiba”. Cabes não mora na periferia pobre e tem boa condição financeira, esse fato facilita a sua dedicação ao MHH, podendo

se envolver em várias frentes diferentes: “MC, *beatmaker*, produtor, coordenador do selo Track Cheio e produtor cultural”. Em seu álbum, “Para onde as pessoas vão” (2011), fala sobre “a importância de seguir seu coração nas atitudes e decisões tomadas na vida de cada um”, a faixa 2, intitulada “O céu parece o mar”, alcançou destaque nacional por meio do vídeo clipe, atingindo mídias como a MTV e MixTV.<sup>131</sup> Abaixo temos um trecho da música,

O céu parece o mar que traz a brisa do som  
É o beijo suave da moça que ri do que é bom  
Imaginando, vou navegando, golfinhos tão pulando  
Areia quente deitado na toalha secando  
Prepara pro tiburão que a água tá azul  
Sonho com o norte só conheço as praias do sul  
Pra alguns divertimento, pra outros o sustento  
Todos ajudam com a rede do pescador de alimentos  
O céu parece o mar me lembra que eu tô longe  
Me lembro bem como é bom olhar o horizonte  
Pego da fonte, o sol que tá atrás do monte  
Penso no amanhã olhando ele levar o ontem  
Eu vou ficar com a lua, eu vou ficar com a rua  
A minha praia é o asfalto e a minha casa é sua  
A minha prancha flutua entre os peixes desse mar  
E o meu surf é o skate desde que eu aprendi andar  
(CABES, O céu parece o mar)

Na letra do *Rap* não vemos referência ao discurso sociocombativo que marca o *hip-hop* nacional, mas em sua forma temos presentes elementos da forma simbólica (poesia, *beat*, rimas, estilo, envolvimento com a comunidade). A letra aparece como conteúdo da forma. A maneira de se expressar faz parte da forma simbólica, isto é, um *Rap* apresentado à comunidade *hip-hop*, elaborado por DJs e *beatmakers* e preocupado em contribuir com o desenvolvimento do MHH. Apesar da letra talvez não atingir a expectativa de um público mais politizado, ainda assim se mostra, enquanto forma – parte do *hip-hop*. Observa-se no MHH curitibano um conflito entre aqueles que vão dizer

---

<sup>131</sup> Informações retiradas do site [www.cabesmc.com/](http://www.cabesmc.com/). Acessado em 10/09/2015.

“o que é” e “o que não é” o *hip-hop*. Constitui-se uma disputa por uma posição de poder entre aquele que “representa” o *hip-hop* e o outro que nada mais é do que “falso”, “comercial” ou “modinha”. A letra abaixo ilustra a situação.

Não vou fazer só moda pra ganhar dinheiro  
Vou fazer dinheiro pra acabar com os moda  
Mete o pé na porta, time da maloca  
Estilo original não admite moda  
Estilo original desde pequeno, *skateboard*  
Mostra essência mesmo, eu te pergunto o que que houve  
Maloqueiro nato, rato, até os dias de hoje  
Os *playboy* na vitrine e os maloca não faz pose  
Faz um corre pra virar, o que tem que acontecer  
Deixa eles falar se não tem o proceder  
Etiqueta da favela pra poder nos entender  
Então junta tudo os “pela”, os moda, e manda tudo se foder  
O dinheiro não corrompe o verdadeiro R. A. P.  
Que eu saiba fortalece quem ta pra combater  
A mídia que se forma pra vender e pra vender  
É sempre a mesma história podre pra iludir você  
Deixa fluir moedas só pra você ver  
Quando a moda tiver longe, *hip-hop* no poder  
Não vou mudar minha letra pra agradar uma gravadora  
Nem me corromper pros cu da mídia manipuladora  
Trabalho independente, não dependo de aprovação  
Não faço que dita à moda, e sim o que manda o coração  
(REPETI E LADO TRILHO, Incomoda os moda)

No cenário mais específico onde o *Rap* torna-se veículo de transmissão do pensamento religioso também há conflito, em geral, em torno dos grupos que não entram em consenso quanto à função do *rapper* na Igreja. O grupo V.C.S. fala sobre o caso:

Don Cór: (...) e também tem um pouco, um pouco (ênfatizando), das rixas entre os grupos. Não vou ser hipócrita em não citar isso, não vou ser omissos nisso entendeu? Isso aí seria omissão não citar né, existe algumas rixas entre grupos de *Rap* gospel.



Luan: Às vezes o pessoal da norte não gosta do pessoal da sul, que não gosta do pessoal da zona leste, que não gosta do pessoal da zona oeste, que tem um pouquinho com a galera do centro, tem um pouco disso,

Don Cór: E até questão pessoal, ah não gosto daquele cara, entendeu? A visão, essa coisa de igreja também gera muita visão, então assim um tem um jeito de enxergar as coisas, o outro tem outra forma e o gospel cobra muito a questão assim, de que ele quer ser artista, lá fora o secular não cobra isso, entendeu? Porque a causa é grande, mas a causa do *hip-hop* é total política e social, mas o *Rap* gospel ele tem a causa política e social que tem, mas também tem a causa de Cristo né. A causa religiosa no caso assim né, como eu posso dizer, a causa espiritual. Então assim tem aquela coisa “é porque ele não tá cantando só pra Deus, ele tá cantando pra ficar famoso”, “ele tá cantando pra ser um artista”, “ele tá cantando pra ser um famoso”, entendeu? Então assim isso gera muita rixa sabe, porque um acha que o outro quer ficar famoso e daí cobra que não quer que o outro fique famoso, porque tem que ser pra igreja, só por Deus, só pelo espiritual.

A fala acima nos mostra que há uma preocupação em dividir o trabalho artístico do *rapper* do seu trabalho evangelístico. A questão de ficar famoso ou não está relacionada com a preocupação do *hip-hop* (forma) se tornar mais importante que o evangelho (conteúdo).

As andanças durante o período de observação ajudaram a construir um circuito onde os espaços que envolvem direta ou indiretamente o *hip-hop* são conectados. Da periferia para o centro, do centro para a periferia, a dinamicidade do movimento *hip-hop* também exibe uma territorialidade. O fato dos primeiros grupos de *Rap* que se tornaram referência terem surgido no bairro CIC (Cidade Industrial de Curitiba) fez com que a Zona Oeste se tornasse conhecida e, em certa medida, sinônimo de qualidade musical. Os *rappers* dessa área da cidade se referem a ela como ZOEMA (Zona Oeste Mãe), mãe do *hip-hop* curitibano.

No entanto, a produção sonográfica não se limita à Zona Oeste, chegam de estúdios independentes localizados no centro e em outras periferias da cidade e região metropolitana, são comercializados nos shows de *Rap* que podem acontecer em espaços privados destinados ao “lazer noturno” (como as casas de show do Batel) ou em templos evangélicos; em praças e quadras de esporte onde os *hiphoppers* se reúnem para batalhas de *freestyle*. Além da

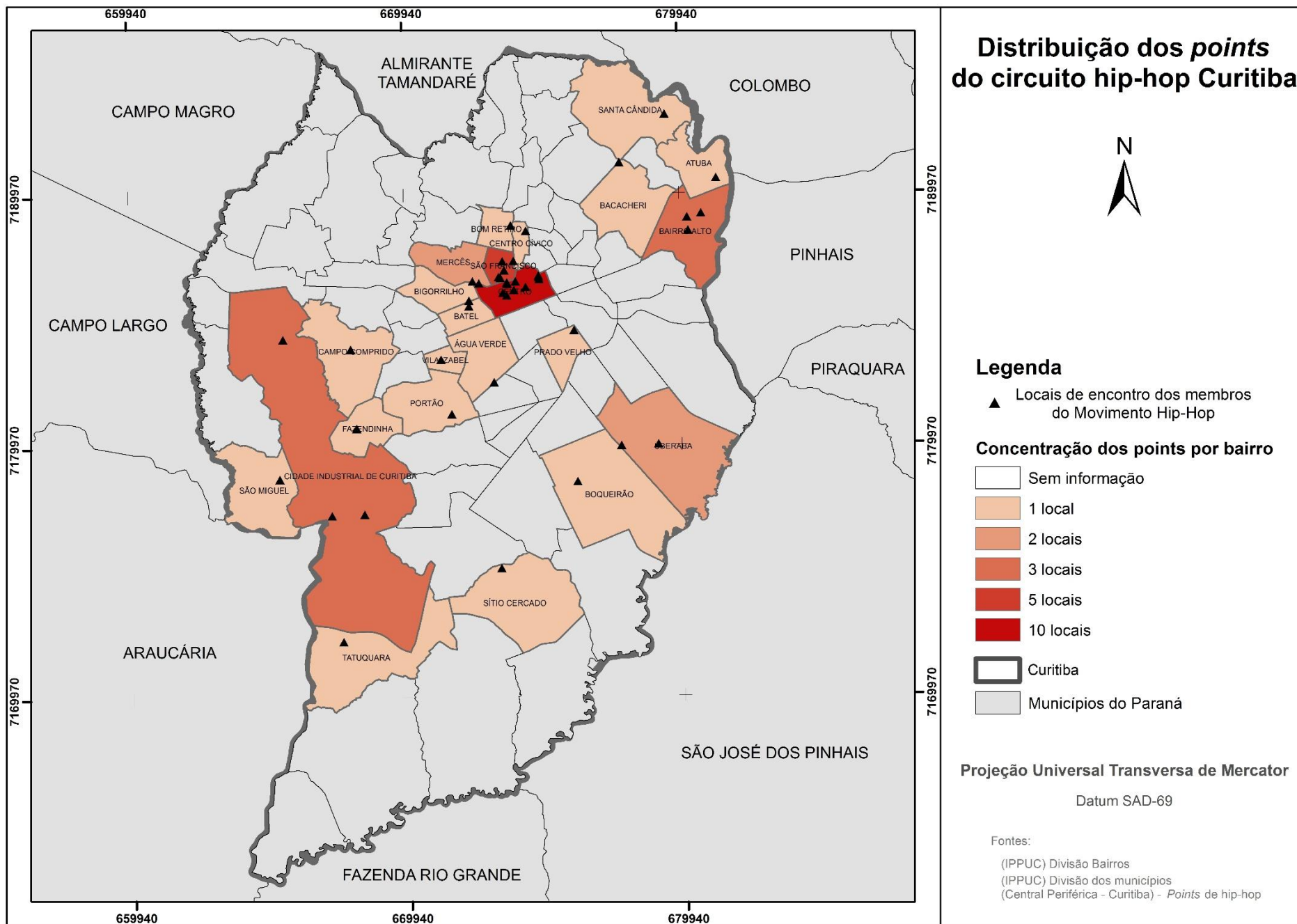
música, o *hip-hop* também se espacializa na dança, o *breaking*; nos jogos de basquete e basquete de rua, nas pistas de skate, no ato de grafitar e/ou pichar, enfim, em tudo aquilo que expressa no espaço público ou privado a pluralidade dessa cultura. O mapa 03, elaborado com base nos dados levantados pela Central Periférica<sup>132</sup>, procura demonstrar essa espacialização, lembrando o que afirma Silva Junior (2014) – esse é um mapa que está em constante reconfiguração, pois se trata de um fenômeno dinâmico.

Em sua tese, Turra Neto (2008) revela como o *hip-hop* territorializou-se na cidade de Guarapuava a partir de alguns indivíduos e de “terminais de conexão” (ruas, pistas de skate, escolas da periferia, quadras de esporte), ganhando espaço e aumentando a visibilidade dos jovens que fazem parte do movimento. No mapa 03 são esses terminais de conexão, que chamamos de *points* ou picos (de acordo com vocabulário adotado pelos próprios jovens), que aparecem por toda cidade, verifica-se uma grande concentração deles no centro em virtude da facilidade de acesso através das linhas de ônibus do transporte coletivo. Destacam-se lojas de skate, de roupas estilo *hip-hop*, de CDs, de material para grafitação. Espaços públicos como praças, calçadas e escadões também entram no mapa como lugares importantes. Nossas observações verificaram que em Curitiba um “terminal de conexão” importante para os jovens que comungam da cultura *hip-hop* é, também, a Igreja. Em 2013, um destaque especial na cena *hip-hop* da cidade, a partir desse entroncamento com a religião, foi para a Célula da Rima<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Mais detalhes podem ser encontrados na base do Google Maps, disponível no link: <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?oe=UTF8&gl=br&ie=UTF8&msa=0&hl=pt-BR&mid=zo7kU2WEMAB8.kQBOHQmhhpnk>. Acessado em 02/10/2015.

<sup>133</sup> Maior atenção será dada a esse tema no capítulo 4.



MAPA 03: DISTRIBUIÇÃO DOS POINTS DO CIRCUITO HIP-HOP CURITIBA

A primeira vez que ouvimos falar dessa célula foi através do *rapper* Dow Raiz, quando ainda estávamos debatendo o *hip-hop* em nosso grupo de estudos na UFPR, em 2012. A célula estava começando, dizia Dow, e muitos jovens já tinham participado e sempre voltavam trazendo mais alguém. Inicialmente, nossa atenção estava voltada para a compreensão do MHH como um todo, procurando o máximo de manifestações religiosas possíveis. No ano de 2013, começamos a participar exclusivamente da Célula da Rima, descobrindo naquele espaço o “terminal de conexão” entre *hip-hop* e religião.

Sendo um grupo organizado dentro da Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, esperávamos que as manifestações que ocorressem fossem de teor gospel. Mas não foi isso que encontramos. Pelo contrário, o destaque e empenho dos organizadores da Célula da Rima foi reconhecido em 2013 pelo Prêmio Paraná Hip-Hop<sup>134</sup>, homenagem que busca valorizar os “manos e minas” que fazem o *hip-hop* acontecer no Paraná. Em 2013, a maioria dos indicados para premiação foi da cidade de Curitiba e podemos visualizar no folder do evento (figura 12) 15 categorias diferentes<sup>135</sup>. A Célula da Rima concorreu na categoria: “Produtora Cultural Hip-Hop”, e acabou vencendo. Outro destaque que ganha relevo é o *rapper* Dow Raiz: das 15 categorias, ele concorreu em cinco diferentes: 1) “**Grupo de Rap**”, com o Inthefinityvoz; “**Mc Solo**”; “**CD/Mixtape**”, com “Da extinção a existência” – lançamento do Inthefinityvoz; “**Vídeo Clip**”, com Abrafé de Abraão<sup>136</sup> – lançamento solo; e, ainda, “**Produtora Cultural Hip-Hop**”, pois faz parte do grupo Célula da Rima.

---

<sup>134</sup> De acordo com os organizadores do evento, o Prêmio Paraná Hip-Hop “é um instrumento para identificar, premiar e disseminar prática dos elementos do movimento hip hop paranaense, seja ele dança, música, arte visual ou de produção cultural. As práticas são atividades inovadoras, criativas e com resultados comprovados na sociedade atual”. (PPHH, 2013).

<sup>135</sup> Dentre as categorias aparece “Rap Gospel”, indicando que há produção nesse estilo no Paraná. A nível nacional existe o Prêmio Hutus, considerado o mais importante do Hip-Hop brasileiro, que premia na categoria *hip-hop gospel*. A nível internacional tem destaque o Prêmio Grammy, o mais popular da música estadunidense, que apresenta a categoria *gospel*, que foi dividida em seis subcategorias, refletindo “a tendência não restrita às igrejas e à musicalidade negra”. (CUNHA, 2004, p.123).

<sup>136</sup> O clipe Abrafé de Abraão “exalta a resistência aos desejos para obter a recompensa divina”, conforme descrição do vídeo, que hoje conta com mais de 100.000 acessos no youtube e pode ser visto através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=HATK9ZSBPXo>.

PRÊMIO PARANÁ HIP-HOP				
FINALISTAS DO PRÊMIO PARANÁ HIP-HOP 2013				
2013				
GRUPO DE RAP	RAP GOSPEL	MC SOLO	B'BOY/B'GIRL	CD/MIXTAPE
Inthefinityvoz Metafora Sonora Pira Pura Rajada Mc's Uzi	Banca Dk Dupla União Mano Diego Servos Mc's Supeito	Dow Raiz Hiago Klauz Karol de Souza Medo Mc Nuclear Rap	Beis - Gana 1957 Crew Eve Dinamite New Crew Harry - Stil Contact Paulistão - Foot Work Crew	Da extinção a existência - Inthefinityvoz Mixtape Mau Exemplo - Uzi Rajada NovaMente - Rajada MC's Rap até o Fim - Karol de Souza Ve Se Me Entende Man - Zé Viagem
BETA MAKER	PRODUTOR	DJ	PRODUTORA CULTURAL HIP HOP	SELO/GRAVADORA HIP HOP
André Laudz Butuca Beats Café Chapa Beats Meik	Dhigo Flow Dj Samu Fantoxi Lukas duz Beatz Yut	Dj Adriano F2 Dj Samu Dj Zoio Laudz Selectta KBC	Boombox na Rua Breaking The Park Coluna da Rima Ekaciano Rap Londrina O Moio	Akimemu Crazy Records Fábrika Recors Tarja Preta The White Black Recordz
GRAFFITI LETRAS	GRAFFITI PERSOBAGENS	GRAFFITI FREE STYLE	VIDEO CLIP	CREW DE BREAKING
Duends Gothi Stone Raize Sink Toseca	Café Huggo Jc Joao Seth	Bones Carão Farinha Jackson Nife	Abrafé de Abraão Biqueira Bora pro Bang Curitiba Oriental Nós Vamos a Luta	Can Afrika Spin Flying Boys Crew Stil Contact New Crew Donos da Rua
PATROCÍNIO:	CO-PATROCÍNIO:	APOIO:	PROMOÇÃO:	REALIZAÇÃO:
SWAG	NEW ERA PEI YOUR OWN FUSE 80 BIG BROTHER PAINT	COPYCENTER FREEMIX yellow	FIRST WATS S2 FUTURO	Capanga BECO 41

FIGURA 12: FINALISTAS PRÊMIO PARANÁ HIP-HOP 2013

FONTE: [www.premioparanahiphop.com](http://www.premioparanahiphop.com)

O Prêmio Paraná Hip-Hop exibe em suas 15 categorias para destaque do ano de 2013 o quão plural e diversificado é o *hip-hop* paranaense e o quanto ele se concentra em Curitiba. Também se observa que o *Rap* não é limitado aos seus grupos, mas faz parte de um circuito cultural muito mais amplo, passando pelos *beatmakers*, DJ's, produtores, gravadoras, produtoras culturais, casas de show e Igrejas.

Mas nem só de *Rap* vive o *hip-hop*: o *breaking* também é importante para essa cultura, pois como parte da expressão corporal desses jovens a dança, com passos difíceis que mais parecem acrobacias, é um desafio. Na Nova Iorque dos anos 1970 as gangues procuravam resolver suas diferenças através da violência, com o advento do *hip-hop*, entretanto, muitos grupos passaram a substituir as "vias de fato" pela dança, incorporada no *breaking*.

Don Cór, integrante do V.C.S., lembra em nossa entrevista que há uns 10 anos (por volta de 2004), um jornal da época identificou mais de 200 gangues organizadas na região Sul da cidade de Curitiba, ele e muitos outros jovens faziam parte dessas gangues<sup>137</sup>. O grupo V.C.S. lembra ainda que o

<sup>137</sup> Em reportagem "Gangues semeiam o medo em Curitiba", do jornal Gazeta do Povo, publicada em novembro de 2008, foram identificadas 98 gangues na cidade.

MHH de uma década atrás também se organizava, e o *breaking* era muito importante, tendo envolvimento em projetos sociais em parceria com a prefeitura.

Dalvani: Quem fazia o MHH há 10 anos atrás?

Don Cór: Era assim, tinha os integrantes das gangues, muitos deles dançavam *break*, assim como eu fazia parte de uma gangue, mas fazia parte de uma equipe de *break* também, antes da Igreja e tal. E também sempre teve em Curitiba o movimento de *hip-hop* organizado né, o pessoal dos grupos de *Rap*, das *crews* de *break*. Na verdade assim eu fiz parte de um projeto do governo, um projeto da prefeitura. Que pegou integrantes de membros de grupos de *Rap*, membros de equipes de *break*, pra dar oficinas na rua da cidadania. E na rua da cidadania do Carmo eu fiz uma oficina de *break*. E o intuito dessa oficina era ajudar a rapazeada integrante de gangue e até dependente químico, a piazada assim da rua a se concentrar em alguma atividade no caso o *hip-hop*. Só que eu fazia o *hip-hop*, mas continuava a ser integrante de gangue. Entendeu, então existia uma cena, eu frequentava a cena do *hip-hop*, mas também frequentava a cena das gangues, que era mais *underground* um pouco. Bem mais *underground*.

Enquanto em São Paulo o germe inicial do *hip-hop* foi plantado pelo *breaking* na estação de metrô da São Bento, em Curitiba o concreto que recebeu essa semente foi o da frente ao Shopping Itália. Dançar ali é uma tradição que, de acordo com Prudencio e Junior (2013), se iniciou em 1983.

Além do *breaking*, há destaque para os grafiteiros da cidade. No trabalho de Silva (2014) sobre “Graffiti e pichação na paisagem urbana de Curitiba”, observamos que o grafiteiro Cimples, em entrevista, demonstra o potencial para paz do Movimento Hip-Hop. Em suas palavras:

A torcida organizada era uma coisa bem forte na cidade [Curitiba] e está sendo a coisa que estava acontecendo como em Nova York também, está se formando grupos, gangues, e existia muita briga na época – em 95, 94 – e rolava muita rivalidade. **Eu vi o hip-hop como uma coisa apaziguadora.** Uma coisa que fazia com que os jovens criassem uma identidade entre eles e que fazia com que não rolassem os conflitos. (SILVA, 2014, p.12, grifo nosso).



Segundo Silva (2014), *graffiti* e *hip-hop* são próximos, no entanto, há muitos grafiteiros que não se vinculam ao MHH. Para a autora, apesar dessa independência do *graffiti* ele ainda se encontra conectado a este meio. Para os grafiteiros Cimples e Bolacha, ícones do *graffiti* curitibano, há grande associação, sendo o *hip-hop* o responsável por levá-los ao encontro das latinhas de *spray*. “Eu comecei a pintar mesmo assim por ver uma entrevista dos Gêmeos e por ter contato com algumas pessoas daqui do Hip-Hop aqui em Curitiba”, disse Cimples. (SILVA, 2014, p.19).

A Igreja SNT, além de contar com o espaço *Rap* personificado na Célula da Rima, também apresenta a Célula de *Graffiti*, a figura abaixo é um dos trabalhos concluídos pelos membros dessa célula que utilizam o *graffiti* para divulgar as ideias religiosas.



FIGURA 13: GRAFFITI FEITO PELOS MEMBROS DA CÉLULA DO GRAFFITI

Fonte: FACEBOOK (<https://goo.gl/2UB1sP>)

Os DJ's e *beatmakers* também são destaque em Curitiba, que é, conforme os membros do Movimento Hip-Hop, conhecida como “*CWBeats a cidade das batidas de ouro*”, título que ganhou fama devido a um documentário com o mesmo nome que circula pelo youtube.com no qual é possível conhecermos a história de Laudz, um menino prodígio que ganhou elogios pelos seus *beats* de ninguém menos que Doctor Dree, *rapper* estadunidense

de grande destaque mundial. Além de Laudz, há outros *beatmaker* de peso na cidade, tais como Dario, conhecido por fornecer bases para grupos como Racionais Mc's e RapAdura. E Nave, *beatmaker* que ficou famoso por criar os *beats* da música “Desabafo”, do cantor Marcelo D2. A parceria D2 e Nave foi além de uma música apenas, pois Nave já tem seus *beats* em vários outros sons de D2.

Prudencio e Silva Junior (2013) apontam que os MCs da cidade encontram-se mensalmente para batalhas de *freestyle* na área externa do Museu Oscar Niemeyer. O encontro é chamado de Batalha da Cultura. Semanalmente, reúnem-se nos fundos do Museu de Arte Moderna para a Batalha do Muma. “Além disso, é comum *rappers*, DJs e *beatmakers* organizarem, com recursos próprios, eventos de pequeno porte ao ar livre em suas “quebradas” (p.87).

### 3.2 O RAP

De todos os elementos do *hip-hop* presentes em Curitiba focamos no *Rap*. Nosso recorte de pesquisa é a Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, mais especificamente a dinâmica socioespacial em torno da Célula da Rima. Dos elementos do MHH, o *Rap* é aquele que permite observarmos a interação e a contradição encontradas no cruzamento do universo religioso com o do *hip-hop*, posto que nos proporciona uma análise de discurso e/ou de conteúdo de suas letras. As letras de *Rap* e as entrevistas com os *rappers* foram os mecanismos escolhidos para melhor compreender a organização das espacialidades construídas pelo *Rap* cristão.

O *Rap*, conforme nos apontam Rocha, Domenich e Casseano (2001, p.129), tem em suas origens muita música negra, “*blues* e *spirituals*, por sua vez, são a base do *soul*, o grande pai do *rap*. O *soul* resgatou o atributo de narrar histórias, de revelar emoções. Além disso foi importante politicamente durante os anos 60, nos Estados Unidos”.

O *soul* aos poucos foi sendo assimilado pelo *establishment* e transformou-se em objeto de consumo. Silva (2012, p.41) revela que “contra-atacando, os negros e latinos dos bairros pobres dos Estados Unidos criaram o



*funk*". Da mesma forma que ocorreu com o *soul*, "o sistema tenta diluir e cooptar a nova investida" (p.41), o *funk* também acaba sofrendo um processo de mercantilização.

Desse embate indústria cultural x cultura revoltada com opressores e *status quo* eis que surge com ritmo e poesia o *Rap (Rhythm And Poetry)* "[o rap] é filho do *funk*, neto do *soul*, bisneto do *spiritual* e do *blues*... Irmão do *rock*, Primo do *reggae*, do samba, do maracatu, da embolada", afirma Pimentel (1997, p.21).

Portanto, o MC/*rapper* e o seu estilo musical, o rap, são herdeiros de uma tradição da cultura de luta e resistência que se propagou para o mundo a partir da diáspora africana e imigração latina. Do final do século XVIII ao alvorecer do século XX, a música dos afro-descendentes e latinos tem sido utilizada como um importante elemento aglutinador da cultura negro-mestiça nas Américas. Ela difundiu hábitos, preservou tradições e consolidou costumes. (SILVA, 2012, p.42).

Desse modo o *Rap* se mostra um gênero musical que conjuga matriz africana, tradição da música negra americana e também brasileira, tudo aliado à tecnologia. Os *rappers* procuraram cantar suas próprias versões "do real", ou "do imaginário", a base eletrônica facilita o acesso dos jovens, pois não há necessidade de formação musical elaborada ou domínio de instrumentos musicais. É possível entrar na internet, baixar uma "base" (*beat* para se cantar em cima da batida) e ensaiar seus próprios *Raps*. Para Carolina e Dayrell (2006, p.291), "o que dá o diferencial do *rap* é a sua produção poética", o que também pode torná-lo "como uma crônica da realidade da periferia".

Para o antropólogo Marco Aurélio Paz Tella, em entrevista à revista Caros Amigos (1998, p.06),

O *rap* se transforma num veículo da construção de identidade, tendo consciência da violência praticada contra a população negra em toda a história (...). Através da denúncia da condição social dessa parcela da juventude negra de baixa renda e do preconceito racial de nossa sociedade, o *rap* rompe com a reprodução do imaginário social baseado na democracia racial e do racismo cordial, muitos de suma importância para a estabilidade da ordem.

Abramovay ([et al] 1999, p.144) apontam o *Rap* como alternativa inovadora para a questão da violência das gangues dentro das periferias de Brasília e, segundo os autores, os *rappers* representam uma nova maneira de ser jovem, onde “a elaboração e a denúncia de violência e da exclusão tornam-se parte do próprio processo de construção de identidade social dos jovens e um relevante elemento constitutivo da mesma”.

### 3.3 O *RAP* E A RELIGIÃO

Há inúmeros estilos de se fazer *Rap*<sup>138</sup>, nosso recorte inicialmente seria o chamado *Rap* gospel, definido por Silva (2012, p.45) como “subgênero da música *rap* que se utiliza da religião como tema para expor a fé do cantor e/ou compositor.” Para Souza (2003), que pesquisou o contexto curitibano<sup>139</sup>, o *Rap* gospel é diferenciado, pois apresenta em suas letras a fé em Jesus Cristo como alternativa para as transformações da realidade social.

Após nossa pesquisa de campo, que se desenrolou de março de 2012 até dezembro de 2013, observamos que o termo *Rap* gospel é muito vago para expor a multiplicidade e complexidade do *Rap* produzido e apresentado na Comunidade SNT. Por essa razão, preferimos utilizar o termo *Rap* **cristão**, indicando que é uma música desvinculada da indústria gospel, portanto, mais autônoma e independente. O termo também faz referência aqueles *rappers* que se dizem “sem religião”, mas que, no entanto, fazem um *Rap* voltado a um desenvolvimento espiritual. Nesse sentido, é importante diferenciarmos: música gospel, *Rap* gospel e *Rap* secular. Essa não é uma novidade entre as pesquisas em torno do *hip-hop*, Novaes (1999) fala de diferentes classificações para a relação entre *Rap* e religião. Em seu artigo “Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra”, ela aponta três categorias: 1) *Rap* Gospel; 2) *Rap* Sincrético; e, 3) *Rap* Feito de Salmos. Em outro momento Novaes (2012) irá apontar que suas classificações não conseguiram abarcar toda complexidade

---

<sup>138</sup> Para saber mais sobre a cronologia do *Rap* nacional e seus distintos estilos, sugerimos a leitura do trabalho de Rogério de Souza Silva (2012a), em especial as páginas 43-45 e 80-82.

<sup>139</sup> A autora ainda identificou na cidade outros estilos, como: *hardcore*, *freestyle*, *underground* e *gangsta*.

que essa relação *hip-hop* e religião é capaz de construir, do mesmo modo nós pensamos, colocando aqui o recorte *Rap cristão* apenas com função pedagógica.

### **3.3.1 O Mercado da Música Gospel (os Estereótipos da Comunidade – Olhando para Face Pública)**

Segundo os organizadores da ExpoCristã 2008, os negócios gerados durante a feira chegaram a mais de 100 milhões de reais e atraíram um público de mais de 140 mil pessoas. Durante o evento, a profissionalização do mercado evangélico foi destaque no Congresso Consumidor Cristão, destinado a capacitação do lojista evangélico. (MENDONÇA, 2014, p.46).

Jôezer Mendonça em seu livro “Música e religião na era do pop” apresenta um subcapítulo intitulado “A ética gospel e o espírito do consumismo”, no qual detalha a relação do mercado com a indústria gospel. Para o autor, eventos como a ExpoCristã fazem parte de uma lógica traçada pela Teologia da Prosperidade<sup>140</sup>. A música gospel se insere profundamente nesse contexto.

Mendonça e Kerr (2014) associam o fenômeno gospel aos neopentecostais e ao pós-modernismo, indicando que há uma forte relação entre música religiosa e mercado. De acordo com os autores, a origem do canto litúrgico surge como “instrumento de louvor a Deus”, sua função seria unir cristãos ao seu Deus e “também contribuir para criação de emoção coletiva

---

<sup>140</sup> Rossi (2011) utiliza o termo Teologia da Retribuição como sinônimo de Teologia da Prosperidade. “Esta teologia declara”, argumenta o autor, “que o plano de Deus para o ser humano é fazê-lo feliz, abençoado, saudável, próspero, enfim, uma pessoa de sucesso” (p.85). Essa afirmação resguarda uma complexidade inerente, pois, prossegue Rossi “só não é próspero financeiramente, só não é saudável e feliz nessa vida quem carece de fé, não cumpre o que a Bíblia diz a respeito das promessas divinas e está envolvido com o diabo, ou seja, quem está em pecado”. Mariano (2005) indica que a origem dessa Teologia é estadunidense, e que além desse nome seus críticos também a rotularam de “Health and Wealth Gospel, Faith Movement, Faith prosperity doctrines, Positive Confession entre outros” (p.151). Mariano demonstra que a Teologia da Prosperidade está muito próxima de correntes esotéricas como o *New Thought*, “a Teologia da Prosperidade prega que o crente pode alterar realidades por meio da palavra proferida com fé. Já o *New Thought*, fonte de inspiração dessa teologia, promete o mesmo, mas põe o pensamento no lugar da palavra” (p.153). As primeiras comunidades evangélicas a adotarem a Teologia da Prosperidade no Brasil foram as Igrejas: Universal do Reino de Deus, Internacional da Graça, Renascer em Cristo, Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, Nova Vida, Bíblica da Paz, Cristo Salva, Cristo Vive, Verbo da Vida e Nacional do Senhor Jesus Cristo. (MARIANO, 2005, p.157).

uniforme”. As músicas atuais, indagam os autores, além dessas características agregam as exigências de mercado, “estimulada que está pela cultura do consumo propagada pela mídia”. (p.2-3).

Os pesquisadores estão em concordância com os apontamentos de Cunha (2004, p.240), que compreende o gospel como um fenômeno “culturalreligioso do mercado”. Esse casamento entre música religiosa<sup>141</sup> e mercado dá impulso para o surgimento de uma cultura que está para além da música, a cultura gospel.

Numa análise em retrospecto, observa-se que, na cultura gospel, o consumo e o entretenimento são produtores de valores e sentidos religiosos mais que ações de resposta à lógica do mercado e da mídia. Outrossim, também é evidente que a inserção de música popular brasileira nos shows evangélicos, incentivada tanto por uma proposta de um nacionalismo-popular tardio quanto pela exigência de autoafirmação das idiosincrasias musicais de fiéis e músicos, pode ser entendida como uma adequação das igrejas ao pensamento pós-moderno. (MENDONÇA E KERR, 2014, p.4-5).

O que nos interessa aqui é a flexibilização apresentada pelas comunidades evangélicas neopentecostais. A aproximação com as “idiosincrasias musicais dos fiéis e músicos” tornou-se uma porta de entrada para o estilo hip-hop<sup>142</sup> dentro das igrejas. Mendonça (2008b, p.240) afirma que abriu-se espaços também para “estilos como o rap e o hip hop de artistas gospel como DJ Alpiste, Lito Atalaia, Mano Reco, Ton Carfi & Jessé, Pregador Luo e das bandas Apocalipse 16 e Ao Cubo”. A figura dos DJ’s também se fortalece nesse meio, de acordo com o autor em foco, “festas, raves e baladas gospel passam a contar com a participação de DJ Roni Rap, DJ Marcelo

---

<sup>141</sup> Mais especificamente um tipo de canção religiosa de movimentos avivalistas norte-americanos (igrejas afro-americanas) do final do século XIX, conforme ressaltam Mendonça e Kerr (2014, p.03). Desse período Mendonça (2008b) indica que “o *gospel* revelava caracteres como o canto de “chamada-e-resposta”, ou antifonal, sem tamanho pré-determinado. Seus textos repetitivos eram improvisados ou tomados de outros gêneros (canções de origem africana, hinos protestantes, *work songs*) e apresentavam frases da Bíblia, de sermões ou do cotidiano escravo”. O autor ainda argumenta, “vale lembrar que a interação do *gospel* com a canção popular nos Estados Unidos proporcionou o desenvolvimento do *rock’n roll* e da *soul music* nos anos 1950”. (MENDONÇA, 2008b, p.233).

<sup>142</sup> O hip-hop também se organizou dentro da esfera gospel. Atualmente existe o Movimento Hip-Hop Gospel (MHHG), fundado pelo cantor de *Rap* gospel Isaías Jr., criador do Provérbio X, o MHHG também reúne grupos como Relato Bíblico, Verdade Relatada, JCMCs, Eddie Blue e Verso Sagrado. (CUNHA, 2004, p.161).

Araújo, MC Law e MC Rodrigo Maneiro” (Ibidem). A diferença entre o “sacro e o secular” vincula-se na mensagem de teor cristão destinada à conversão e conscientização religiosa.

A transposição do rap para o espaço gospel ocorre na medida em que as formas de exclusão social são indistintas para crentes e não crentes, isto é, a conjuntura socioeconômica se apresenta sem grandes variações para os habitantes jovens das periferias urbanas. O formato estético do rap foi manejado para retratar a mesma realidade, agora sob a ótica da conversão, da reconciliação e da restauração pessoal. O elemento de diferenciação entre o rap secular e o rap gospel reside mais nas formas de abordagem dos temas, já que o visual (a indumentária, o uso de adornos e acessórios), as performances gestuais (como a movimentação gíngada do corpo) e os vocais, bem como os arranjos musicais eletrônicos, mostram-se determinados pelas particularidades estéticas da cultura hip hop. (MENDONÇA, 2014, p.159).

O *Rap* tornou-se uma “isca”<sup>143</sup> para pescar jovens, o *graffiti* expressão plástica das ideias religiosas, o *breaking* agora é de adoração e o DJ seleciona nos cultos/shows músicas que “agradam” o público evangélico. Mendonça e Kerr (2014, p.05) mencionam que a incessante descentralização religiosa culmina na abertura de inúmeras igrejas, quase sempre pentecostais, “cujos líderes, ao perceberem que as igrejas que não adotam o gospel se atrofiam, utilizam a música gospel para manter e buscar novos membros”.

### **3.3.2 Rap em Curitiba: o Gospel e sua Ressignificação (Contradições na Comunidade – Olhando para a Face Privada)**

Conforme aponta Cohen (2007), os membros de uma comunidade dão sentidos e interpretações diferentes para símbolos comuns – o gospel é exemplo dessa afirmação. Olhar para face privada da comunidade nos revela a complexidade de interpretações possíveis, nos mostra a complexidade da trama simbólica da comunidade.

---

<sup>143</sup> O termo “isca”, para explicar o papel do *Rap* nas Igrejas, é usado pelos membros da Comunidade Sara Nossa Terra em Curitiba. Inclusive, há um grupo de *Rap* da própria comunidade chamado Iscaflow.

Apesar de ser notável uma abertura para o *hip-hop* por conta da variedade de estilos musicais que os jovens gostam e líderes religiosos se apropriam, observamos que alguns *rappers* negam o gospel. Em nossa pesquisa temos o caso de Dow Mc, que afirma não colocar gospel no nome, pois acredita que esse seria um “rótulo” muito limitante. Quando questionado sobre as diferenças entre o *Rap* do “mundo” e o *Rap* da “igreja”, ele responde:

Eu não vejo diferença nenhuma, por isso não coloco nem gospel no nome. Porque *Rap* é mensagem né, *Rap* é protesto. *Rap* pra mim é isso, sempre foi mensagem e protesto, se passar disso daí não é *Rap*, tá ligado. Então não tem o porque eu colocar *Rap* gospel no meu nome, se eu tô passando uma mensagem que vai servir pra todo mundo, igual o mano de fora da igreja tá passando também, tá ligado. Pra mim os dois [*Rap* do “mundo” e *Rap* da “igreja”] é um só, *Rap* é um só (...). (DOW, 2014)<sup>144</sup>.

A questão do gospel no mundo do *Rap* também é problematizada por ALX, *rapper* curitibano com mais de uma década de caminhada no *hip-hop* paranaense, além da carreira solo, ele faz participação no grupo CWBenção. Na opinião dele, o que está implícito no gospel é a maneira como o cantor vive, pois é preciso saber “se o discurso da pessoa está caminhando de acordo com a vida dela”. Segundo ALX: “tudo que chama bastante público, esse público acaba se tornando um mercado que envolve dinheiro e é algo explorado pelo *marketing*”. Com essa impressão do gospel, ALX diz que, apesar de já ter participado de grupos de *Rap* gospel, atualmente ele procura se desviar do rótulo, pois “o gospel virou um mercado. Às vezes, o cara é um cara que canta bem, consegue atingir um bom público, mas ele canta o que ele não vive”. ALX complementa sua ideia afirmando:

Sim. Começamos como um *Rap* gospel, falamos de vários temas, louvando a Deus através disso, com nossas vidas inclusive. Mas a gente não leva esse nome do gospel em virtude desse mercado que a gente não quer ser assimilado. [...] O gospel é um mercado que não faço parte, uma porque o

---

<sup>144</sup> Entrevista cedida no dia 23/04/2014.

*Rap* que eu faço particularmente, tanto com o Abstrato com o Elton, não tem fins lucrativos. (ALX, 2014)<sup>145</sup>.

ALX explica que, quando ocorrem vendas de CDs, elas são meramente tentativas de cobrir custos com estúdio, gravação e produção do material, que é independente, sendo assim, há “liberdade para expressar o que a gente sente”. Outro ponto importante para ALX é sua obra refletir a sua vida. O *gospel* é visto pelo público evangélico como um selo que atesta a “boa procedência” do artista, nosso entrevistado discorda desse ponto de vista, para ele é preciso conhecer a pessoa para saber se ela vive “aquilo que prega”.

Há, no entanto, grupos de *Rap* que se designam *gospel*. Em nossa pesquisa de campo encontramos o grupo Santa Gang (liderados por Zidane e sua irmã Gianini); Renato Sales, também conhecido por Carioca; e o trio (Luan, Maguila, e Don Cór), que formam o V.C.S. (Vozes que Clamam no Subúrbio) – todos se consideram *gospel*.

Para o grupo V.C.S. hoje é muito mais difícil separar através da letra o *Rap* *gospel* do secular, porque “o *hip-hop* *gospel* saiu de dentro das igrejas e foi mais pras ruas”. Procurando explicar esse movimento, Don Cór argumenta que:

Quando o *hip-hop* *gospel* começou, as pessoas que cantavam *Rap* *gospel* eram como eu e o Maguila, saíram das ruas e foram pra igreja. Então, pra sair da igreja e cantar fora, corre muito o risco de desviar de novo do caminho e cair de novo de repente nas drogas, nas gangues, no crime, da onde elas saíram. E hoje, essas pessoas já estão há tempo na igreja, elas já tem um alicerce, então elas já podem sair. Então o *hip-hop* *gospel* já tem uma bagagem, já tem uma caminhada.<sup>146</sup>

Essa hipótese levantada por Don Cór ganha corpo quando o V.C.S. argumenta que, apesar de *gospel*, são convidados a se apresentar em eventos de *hip-hop* secular.

Outra expressiva característica do *gospel*, destacada por Mendonça (2014), é o seu forte apelo midiático. A esse aspecto observamos em Curitiba no mundo do *hip-hop* apenas uso de ferramentas redes sociais virtuais para

---

<sup>145</sup> Entrevista cedida no dia 08/05/2014.

<sup>146</sup> Entrevista cedida no dia 23/04/2014.

propagação do *marketing* dos *rappers* e divulgação de eventos. Aparições na chamada “grande mídia” são raras, nos fazendo crer que o *hip-hop* curitibano está fora das grandes campanhas de *marketing* da indústria fonográfica evangélica.

Os eventos de *hip-hop* organizados pela Célula da Rima (vinculada à Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra) vão em sentido contrário ao que pode ser considerado como um evento gospel (indústria fonográfica), pois não são de grande porte e também não contam com profissionais especializados para organização. Além do que, o *hip-hop* como veículo principal da comunicação torna o encontro um momento para reflexão da realidade social, pois os *raps* sempre trazem letras ácidas com temáticas politizadas de denúncias, preconceitos, corrupção na política, violência policial, aliciamento da juventude seja pelo crime ou pelo tráfico e marginalização da população periférica, para citar alguns exemplos.

De acordo com a literatura consultada, a Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra tem uma concentração de fiéis da classe média em maior número que as outras neopentecostais (MARIANO, 2005). Sendo assim, o ritmo e a poesia da periferia curitibana cantam uma realidade nua, crua e desconhecida para boa parte dos membros da Igreja que não sabe que “Curitiba também tem periferia”. Desse aspecto podemos concluir que a Igreja acaba, através da linguagem *hip-hop*, contribuindo, ainda que indiretamente, para a formação política dos jovens que participam da Célula da Rima. Vejamos um trecho da letra “Click Rone”, do grupo JAC (Juri de Atitude Consicente), conhecidos em Curitiba por representarem a CIC (Cidade Industrial de Curitiba). O JAC é um dos muitos grupos seculares a ter se apresentado na Célula da Rima e disseminado *raps* conhecidos como *gangsta*, de estilo forte e “pesado”:

Soldados do governo, a serviço da burguesia  
O principal pesadelo da periferia  
Medo e agonia, rotina constante  
Tapa borrachada, eles forjam flagrante  
A polícia tá chegando, mano esperto sai andando  
Quem conhece, não, não fica esperando  
Os home tão na cola, de carro ou galopando



Fuja da proteção, no país do desengano  
RONE, Grupo GARRA, TMA tático móvel armado  
Pronto pra te mata, é polícia de monte, proteção de menos  
Eles são a fonte de muitos lamentos<sup>147</sup>  
(JAC, Click Rone)

A letra aponta a violência policial vivida pelos jovens da CIC. É um exemplo dentre muitos outros *raps* cantados no seio da SNT nas apresentações da Célula da Rima que não se limita a um conteúdo de inspiração religiosa, como é comum encontrar nas letras gospel. Na letra “Deus me deu estilo”, do grupo V.C.S., encontramos uma descrição da “hibridação” *hip-hop* e religião expressos no *Rap*.

Cabeça raspada e tatuado  
o nome do meu mestre tá escrito no meu braço  
sou do *hip-hop* já fiz *graffiti* dancei *break*  
jogo *streetbol* e também andei de skate  
na levada da minha rima eu vou mostrando quem eu sou  
sigo do meu jeito e sou mais que vencedor  
eu tenho a ideia dos maluco (é assim que eu sigo)  
pode falar o que quiser, Deus me deu estilo  
(...) Ninguém vai me derrubar  
a minha oração faz sua cabeça estourar  
as calças estão, abaixo da linha da cintura  
mas isso não significa que eu não creia nas escrituras  
(VCS, Deus me deu estilo)

O estilo do *hip-hop* é fundamental para o *Rap*, a materialidade da identidade é um patrimônio da cultura da periferia muito valorizado pelos jovens. Ser do *hip-hop* é tão importante quanto “mostrar” ao mundo através do estilo (roupas largas, tatuagens, *piercings*, cabelos *dreadlock* ou *black power*, bonés e acessórios) que faz parte dessa comunidade.

---

<sup>147</sup> Letra retirada da dissertação “A identidade do movimento hip-hop curitibano a partir da análise do discurso de letras de música de rap”. (CARVALHO, 2011).

O estilo se apresenta como importante fronteira simbólica no *hip-hop*. A letra acima demonstra que estar na Igreja não significa ter de abandonar seu estilo, portanto, é possível ser *rapper* e “crente”, fazer parte do *hip-hop* e da religião. Interessante notar que o estilo está para além da materialidade evidente. Nossos entrevistados<sup>148</sup> não se apresentaram como pastores ou ministros da Igreja, preferiram o termo “*rappers*”.

### 3.3.3 Definindo Fronteiras – o *Rap* Cristão

Para Mendonça (2014, p.75), o termo gospel, no Brasil, “passou a designar um estilo de vida ou uma cultura, a cultura gospel”, as características principais dessa cultura seriam: a) entrada do cristianismo na (pós) modernidade por meio do consumo e da midiaticização de conteúdos religiosos; b) acelerada sacralização de gêneros musicais; c) importância destinada ao louvor e à externalização da emoção nas reuniões coletivas. Partindo dessas descrições, o *Rap* curitibano por nós pesquisado não se enquadra no modelo gospel de Mendonça.

Vejamos a fala de Renato Salles sobre as representações dos estilos “*Rap*” e “*reggae*”:

O nome desse CD que eu quero fazer [falando sobre os projetos do seu 2º disco] é “O efeito mais forte”, por que “O efeito mais forte”? Infelizmente o *Rap* é associado à criminalidade, por mais que a gente fale que não, pô é preconceito falar que o *rapper* é bandido e tal é criminoso, mas a gente sabe que a vertente é essa. No *reggae*, eu odeio quando os caras fazem um teatro, às vezes até na igreja, e o regueiro é maconheiro. O cara que vai chamar o outro cara pra fumar maconha tá vestido de *reggae*. Cara, eu fico louco, fico louco com isso! Por que nem todo regueiro é maconheiro entendeu. Minha mãe é uma regueira nata, curte Bob Marley, uns *reggae* das antigas mesmo e não é maconheira. Só que o que acontece, como a galera associa muito isso eu vou pegar e vou fazer a música chamada “O efeito mais forte”. E eu não vou falar só da maconha, vou falar que o efeito mais forte não são as drogas, o efeito mais forte é o Espírito Santo (...) o efeito mais forte é você sentir a presença do Espírito Santo do que você usar uma droga.

---

<sup>148</sup> Foram entrevistados nove *rappers*: Dow Mc, Grupo VCS (Maguila, Don Cór, Luan), Santa Gang (Zidane e Gianini), Renato Salles, Alexandre ALX e Theo (além de carreira solo, forma o “Inthefityvoz” juntamente com Dow Mc).

A fala de Renato Sales, também conhecido como Carioca em virtude das suas origens, expressa a forma como ele entende que os outros veem o *Rap* e o *reggae*. Essa visão estereotipada parece incomodar, pois não se harmoniza com a experiência que ele tem do mundo, já que “nem todo regueiro é maconheiro”. O incômodo de Renato o impulsionou a fazer os primeiros *raps* e a gravar seu primeiro CD, segundo ele, devido às dificuldades para gravar ele preferiu juntar uma grana e montar seu próprio estúdio, chamado de “In cômodo produções” (pois trata-se de um estúdio que fica em um único cômodo da casa, seu quarto). O efeito mais forte, segundo Renato, não deve ser associado às drogas, mas a uma experiência com o Espírito Santo. O que esse *rapper* propõe é que *rappers* e regueiros podem ser vistos como jovens que não usam drogas, que não são criminosos, a identidade pode ser construída sem os adjetivos pejorativos inconvenientes dados pela sociedade. O caminho para essa realização é conexão com a religião, expressa na crença pentecostal do poder do Espírito Santo.

A ênfase no Espírito Santo também é uma característica marcante no *Rap* curitibano, tanto que adquirimos em nossa pesquisa de campo uma coletânea de *raps* intitulada “Mix Tape – *rap* pentecostal vol.02” do qual fazem parte os grupos: Guerra Santa, Jotinha, Sinal Vermelho, Guerreiro Eleazar, Atitude Interior, Landayzu, Big Xis, e Mc Rafão. O *Rap* pentecostal, pelo que observamos, é um sinônimo de *Rap* gospel.

*Rap* gospel ou *Rap* pentecostal? Uma definição interessante para o *Rap* que encontramos em Curitiba é trabalhada por Parsitau (2007), que entende que a música gospel apresenta “temas cristãos interpretados por pessoas que se referem a si mesmas como cristãs com a missão de pregar a palavra de Deus através da música”. Dito assim, o peso da definição é individual e não coletiva. O indivíduo pode se definir gospel, mas isso não significa que partilhe das características da *cultura gospel* como um todo.

Para o *Rap* por nós observado essa afirmação é válida. Os *rappers* são autônomos, artistas independentes que não tem no lucro seu objetivo final. Desse modo, produzem seus próprios *beats*, escrevem suas próprias letras, gravam seus próprios CD's e compartilham numa rede de amigos os resultados de todo esse trabalho, procurando contribuir com a disseminação da cultura *hip-hop*, ainda que isso lhes custe tirar dinheiro do próprio bolso para bancar os

custos. Mesmo alguns deles se autodenominando gospel, optamos nesse trabalho por chamar essa produção de **Rap cristão**, para evitarmos confusões com o termo gospel – mais direcionado à cultura e mercados evangélicos envolvidos com a indústria da música.

Por *Rap cristão* englobamos aqui: a) *Rap gospel*; b) *Rap pentecostal*; e, c) *Rap* de inspiração religiosa cristã, cantado pelos “sem religião”.

A esse terceiro grupo cabem algumas palavras. Os jovens “sem religião”, depois dos evangélicos, são os que mais crescem no Brasil, indica a pesquisadora Regina Novaes (2005, p.271). As transformações no campo religioso brasileiro revelam que há “‘religiosos sem religião’, isto é, aquele que tem fé, mas não vínculos institucionais com as Igrejas”. Ser religioso “sem religião”, para Novaes (2004, p.328), significa “um certo consumo de bens religiosos sem as clássicas mediações institucionais como um estado provisório (entre adesões) ou como uma alternativa de vida e de expressão cultural”. Tal contexto inscreve o indivíduo para “além das identidades institucionais”, tendo em vista a pluralidade de opções das mais variadas tradições religiosas, o sujeito pode optar por construir a sua própria espiritualidade combinando elementos distintos. (NOVAES, 2004).

Como exemplo temos um trecho da entrevista de Thestrow, *rapper* de destaque<sup>149</sup> na cena curitibana, que ilustra o “sem religião que acredita em Deus”. Durante a conversa o entrevistador argumenta “parece que *hip-hop* e religião se descobrem em um determinado momento e é nas pessoas que eles se encontram e acontecem”. Como observação ao exposto, Thestrow indaga:

Essa observação faz sentido. Eu não tenho uma religião determinante assim, com uma nomenclatura definitiva assim: ou é isso ou aquilo. Mas quando eu escrevo um *Rap*, que seja um verso né, no *beat* ali e tal, ou não sendo *beat*, eu me aproximo bastante daquilo que eu sempre gostaria de entender que é a criação do ser, pra onde vão, e quem ou o que é a

---

<sup>149</sup> Thestrow (nome artístico) atua há mais de uma década no MHH através do *Rap* e também *graffiti*. Em 2011 e 2012, foi brindado com o grupo Mentekpta com o “Prêmio Paraná Hip-Hop” – como destaque na categoria Grupo de Rap. Em 2013, ganhou em duas categorias do mesmo evento com o grupo “Inthefinityvoz”. Além de CD solo, também faz parte do grupo de *Rap* “3° Imundo”, criado em 2014, que lançará este ano o álbum “Apoucaleipsy”.

maior energia de todas. Tudo relacionado à religião mesmo. (THEO, 2014)<sup>150</sup>.

Com a categoria *Rap cristão* esperamos dar conta das delimitações do nosso objeto de estudo – os jovens da Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra de Curitiba que participaram das reuniões da “Célula da Rima”, enquanto observávamos este fenômeno.

\*\*\*

Apresentamos neste capítulo o Movimento *Hip-Hop* em Curitiba. Nossa intenção foi mostrar que na capital paranaense também existe periferia e que os jovens daqui também fazem *Rap*. A especificidade que exploramos é a relação do *hip-hop* com a religião, para isso, tratamos da conceitualização sobre o que é *Rap* gospel e chegamos à conclusão que para nossa tese será mais produtivo trabalharmos com o termo *Rap cristão*.

---

<sup>150</sup> Entrevista cedida no dia 30/05/2014.

## 4 SARA NOSSA TERRA – “EVANGELIZAR É COMPROMISSO, NÃO É VIAGEM!”<sup>151</sup>”

Neste capítulo apresentamos a Igreja Evangélica Comunidade Sara Nossa Terra (SNT) como parte do contexto no MHH Curitiba. Para esse fim, nos apoiamos na obra “*Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*” (MARIANO, 2005). No início do trabalho apresentamos algumas Igrejas neopentecostais que procuraram se especializar em estratégias que focam na juventude. Entre essas Igrejas aparece a SNT, como uma das possibilidades que os jovens têm à disposição, naquele espaço o *hip-hop* encontrou uma casa que ofereceu, durante nossas observações (2012-2013), condições para reunião dos seus elementos. Localizada na Av. Presidente Kennedy, no bairro Água Verde, o templo da SNT ofereceu nas segundas-feiras, a partir das 20 horas, um espaço onde *hip-hop* e religião se encontraram – trata-se da Célula da Rima. Apesar do elemento central do *hip-hop* nessas reuniões ser o *Rap*, outros elementos também se encontraram presentes, como *breaking*, DJ e *graffiti*. Produtores musicais e *beatmakers* sempre apareciam fazendo da SNT, nas noites de segunda, um *pico*<sup>152</sup> para o *Rap* curitibano.

### 4.1 BREVE HISTÓRICO DA SNT E SEU ENVOLVIMENTO COM O HIP-HOP

A Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra foi fundada em Goiânia no ano de 1976, sendo a mais antiga Igreja Neopentecostal<sup>153</sup> do Brasil

---

<sup>151</sup> Parafraseamos o ator, compositor e *rapper* Mauro Mateus dos Santos (1973-2003), conhecido como Sabotage, que foi um dos *rappers* mais influentes do Brasil. Em seu disco solo “*Rap é Compromisso!*” imortalizou na comunidade *hip-hop* a frase: “*Rap é compromisso, não é viagem!*”.

<sup>152</sup> A expressão “pico do *Rap* curitibano” emergiu durante as conversas com os *rappers* no contexto da Célula da Rima. Pico é uma gíria partilhada entre os jovens pesquisados, é utilizada como sinônimo de *point*. Entendemos que a palavra indica um “terminal de conexão” (TURRA NETO, 2008) importante dentro desse cenário cultural específico.

<sup>153</sup> Paul Freston definiu “três ondas pentecostais” (FRESTON, 1994), inspirado em Peter Wagner e David Martin. De acordo com Mariano (2005, p.32), podemos dividir essas ondas em: pentecostais clássicos, deuterpentecostais e neopentecostais. A terceira onda começa na segunda metade de 1970, cresce e se fortalece durante as décadas de 1980 e 90. Dentre as neopentecostais de maior expressividade surgidas nesse período destacam-se: Universal do Reino de Deus (Rio de Janeiro, 1977), Comunidade da Graça (São Paulo, 1979), Internacional

(MARIANO, 2005). Sua criação está intimamente conectada com a trajetória de vida do seu fundador e líder Robson Lemos Rodovalho. Nasceu no ano de 1955, na cidade de Anápolis (GO), seu pai era “católico ateu” e sua mãe, kardecista. O avô de Robson, o senhor Manoel Rodovalho, destacou-se na cidade como difusor do kardecismo, além da doação de terrenos, fundou centros e associações espíritas. Por conta da relação com o avô, Robson frequentava às sessões de mesa branca e, juntamente com sua mãe, participava de festas e giras de umbanda.

A vida religiosa de Robson Rodovalho toma outro rumo devido a um trágico acidente onde acaba matando acidentalmente o caseiro da fazenda de seus pais. Rodovalho tinha ainda 14 anos e, ao tentar forçar um dos cartuchos que não se ajustava na arma, houve o disparo acidental. Depois de um ano converteu-se ao cristianismo em um acampamento organizado pela mocidade da Igreja Presbiteriana do Brasil. Após sua conversão, não demorou muito e sua mãe seguiu o mesmo caminho. Seu pai converteu-se somente em 1993. O avô, famoso por praticar o espiritismo, converteu-se já quase no fim da vida. Além de frequentar a Igreja Presbiteriana, Rodovalho se filiou à MPC (Mocidade Para Cristo), passando a evangelizar e formar clubes bíblicos nos colégios. “Tornou-se presidente da MPC de Goiás e da região Centro-Oeste”. Aos 17 anos, recebeu o batismo do Espírito Santo em um acampamento da MPC, meses depois, seguindo orientação de um missionário norte-americano chamado John Walker, iniciou a formação de sua própria igreja em Goiânia. (MARIANO, 2005, p.105).

Em 1976, casou-se com Maria Lúcia e foi consagrado pastor e, juntamente com Antônio Cirino Ferro, fundou a Comunidade Evangélica, cuja terminação Sara Nossa Terra só foi incluída em 1992, segundo Mariano (2005), para diferenciá-la das demais comunidades evangélicas. De acordo com o site da igreja de Curitiba,

A Sara Nossa Terra nasceu em Brasília-DF, em 1992, movida por uma palavra profética de Deus e pela visão de SARAR A NOSSA TERRA. Seus fundadores, bispos Robson e Lúcia

---

da Graça de Deus (Rio de Janeiro, 1980), Cristo Vive (Rio de Janeiro, 1986), Renascer em Cristo (São Paulo, 1986) e Igreja Nacional do Senhor Jesus Cristo (São Paulo, 1994). Há ainda quem fale em pré-pentecostalismo, para saber mais sobre o tema sugerimos a leitura de Leonildo Silveira Campos (2005).

Rodovalho, acreditam que a missão da igreja é: - fazer de cada pessoa um cristão, de cada cristão um discípulo, formar líderes, multiplicando a pregação do Evangelho através da abertura de novas igrejas. (SNT, 2014).

A origem do nome, de acordo com informações do site, veio por intermédio de revelação aos bispos fundadores, baseada na passagem de 2º Crônicas 7:14: “Se o meu povo, que se chama pelo meu nome, se humilhar, e orar, e buscar (...), então eu ouvirei dos céus, e perdoarei os seus pecados e sararei a sua terra”. (SNT, 2014).

Em 1994, um dos co-fundadores da Igreja, Cirino Ferro, juntamente com sua esposa, Vânia Ferro, se mudaram de Campo Grande para Curitiba com o objetivo de abrir uma filial da Sara Nossa Terra na capital paranaense. Na cidade a igreja conta com uma emissora de rádio – a Sara Brasil FM (107,5 MHz), veículo de comunicação que ajuda a divulgar a Comunidade e também o *Rap*. Mariano (2005, p.45) aponta que, por ter encabeçado o movimento gospel, juntamente com a Igreja Renascer, “tornaram os ritmos profanos da moda poderosos instrumentos de evangelização de jovens”.

Em relação aos primeiros anos da SNT em Curitiba, encontramos o relato:

Com uma equipe de 30 pessoas, entre elas, pastores e membros da Sara Nossa Terra da região Centro-Oeste, Bispo Cirino desembarcou em Curitiba. As primeiras reuniões aconteceram em hotéis da cidade. Além dos cultos, iniciou-se um forte evangelismo. “Tivemos que lutar contra histórias que ouvíamos de que o povo curitibano era duro, frio e avesso ao Evangelho. Mas desenvolvemos carinho pelas pessoas desta cidade. E valeu a pena! Em pouco tempo conquistamos o primeiro marco da história da igreja em Curitiba: o aluguel e a reforma do antigo Cine Glória, na Praça Tiradentes, que se tornou sede da Sara Nossa Terra na capital do Paraná”, conta o Bispo<sup>154</sup> (SNT, 2014).

Esse período inicial foi marcado por eventos de evangelismos, incluindo shows com artistas gospel famosos e preletores de todo Brasil. A

---

<sup>154</sup> Em 1997, de acordo com Mariano (2005), a igreja adotou o sistema de governo eclesiástico episcopal, nessa ocasião Rodovalho foi alçado ao posto de bispo presidente. Seguindo a hierarquia, abaixo dele ficam os bispos regionais, seguidos pelos coordenadores distritais. Na base ficam os pastores locais. Atualmente, as congregações não têm diretoria nem estatuto próprio, desde 1994, houve grande centralização dos recursos e controle. As filiais recebem procuração para trabalhar conforme estatuto único, salienta Mariano (p.106).



SNT também contava com programas de TV (em outras regiões do país a Igreja conta com a Rede Gênesis de Televisão, de acordo com os objetivos da Comunidade em Curitiba há um projeto de implantação da Rede na cidade).

Segundo Mariano (2005, p.105), nos primeiros três anos que a SNT foi fundada, tal como ocorreu na Igreja Renascer, houve grande proporção de fiéis de classe média, muitos deles sendo jovens. “Vinte anos depois, contabilizava 200 congregações, a maioria das quais no Sudeste e Centro-Oeste, além de algumas no exterior (EUA, Paraguai e Portugal)”. De acordo com o site<sup>155</sup> nacional da SNT, a Comunidade apresenta o atual cenário:

Ao redor do mundo, o Ministério chega a 2014 com 1.080 células e igrejas, conduzidas por 194 bispos, 934 pastores principais e de células estratégicas, 643 pastores auxiliares que levam a Palavra a 1,3 milhão de fieis. A sede mundial do Ministério fica em Brasília, com sedes regionais para a América do Sul, em Neuquen, na Argentina; em Atlanta, para os Estados Unidos; em Lisboa, para a Europa.

Na formação dos pastores da SNT não é obrigatório a formação teológica, no entanto, as Comunidades oferecem Institutos Bíblicos para formação de sua membresia. “O próprio Rodovalho fez apenas curso teológico por correspondência” (MARIANO, 2005, p.106), sua formação é na área das ciências exatas, Robson Lemos Rodovalho é professor de física licenciado pela Universidade Federal de Goiás, também é proprietário da Editora Koinonia pela qual tem em torno de 15 livros publicados, cuja temática principal é a “guerra espiritual”<sup>156</sup>.

Há presença de um grande número de pastoras dentro da Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, isso se explica pelo fato de que os obreiros são consagrados como pastores junto das esposas, que atuam como co-pastoras.

---

<sup>155</sup> <http://www.saranossaterra.com.br/historia-da-sara/> Acessado em 11/09/2015.

<sup>156</sup> A ênfase na guerra espiritual, segundo Mariano (2005), é uma das principais características das Igrejas Neopentecostais, a guerra sugere a eterna batalha de Deus contra o demônio e suas potestades. Nesse sentido, o papel do diabo no plano de salvação divina ganha grande destaque. São três aspectos fundamentais que caracterizam os neopentecostais: 1) guerra espiritual; 2) Teologia da Prosperidade; e, 3) liberalização dos estereotipados usos e costumes de santidade (p.36). Segundo Oro (1992), citado por Mariano, uma quarta característica seria o fato de se estruturarem empresarialmente. Para nossa tese, focamos na ruptura com o sectarismo e ascetismo puritano que propicia um espaço de aproximação entre Igreja e Mundo.

A SNT atrai muitos jovens, isso se deve em parte à experiência da liderança da Igreja junto a MPC, desse fato ocorre que a Comunidade é “reconhecida pela ênfase musical nos cultos, por ser liberal nos usos e costumes e por contar com bandas musicais, atrai muitos jovens, faixa etária que representa metade de sua membresia” (MARIANO, 2005, p.106).

Dentre os grandes eventos que a Igreja SNT ajuda a organizar tem destaque a Marcha para Jesus, mobilização que envolve inúmeras comunidades evangélicas e se destaca pela grande concentração de pessoas em torno do universo gospel. É notório o apoio político para realização desse evento. Abaixo temos uma foto da Marcha para Jesus 2014 da cidade de Curitiba, que demonstra a participação do Bispo Cirino Ferro no referido evento.



FIGURA 14: BISPO CIRINO FERRO E GOVERNADOR CARLOS ALBERTO RICHÁ NA MARCHA PARA JESUS 2014

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/CQMOrz>)

De grandes eventos que dão destaque à comunidade até a pequena escala das organizações “celulares”, a estratégia voltada para a juventude é percebida na história da SNT em Curitiba, de acordo com o site da Igreja, foi em 2002 que a Sara Nossa Terra passou pela implantação da estratégia celular. A organização em “células” consiste em um arranjo estrutural onde se formam pequenos grupos em torno de um símbolo comum, por exemplo o *Rap*, ou o skate, isto é, são microcomunidades dentro da Igreja. Cada pequeno grupo tem um líder responsável pela organização da célula e distribuição das tarefas. Nessa dinâmica novos líderes vão se formando, dando possibilidade para que novas células sejam abertas e construindo uma hierarquia presbiterial

dentro da Igreja, onde encontramos: bispos, pastores, obreiros e líderes de célula.

*“As células de evangelismo e a formação de líderes casaram com a visão que já tínhamos de sarar esta nação, ganhando o perdido, formando-o um discípulo de Jesus capaz de reproduzir a mensagem de Cristo para outras pessoas”, afirma Bispo Cirino Ferro. Dois anos depois da abertura das primeiras células, a igreja cresceu e foi buscar um novo templo. O local escolhido foi a Avenida Presidente Kennedy, uma das mais movimentadas da cidade. (SNT, 2014).*

A organização em células é importante para que a Igreja alcance os jovens dentro das mais diversas “culturas juvenis” (PAIS, 2003). Abaixo temos uma imagem que ilustra as principais células destinadas ao público jovem da SNT.

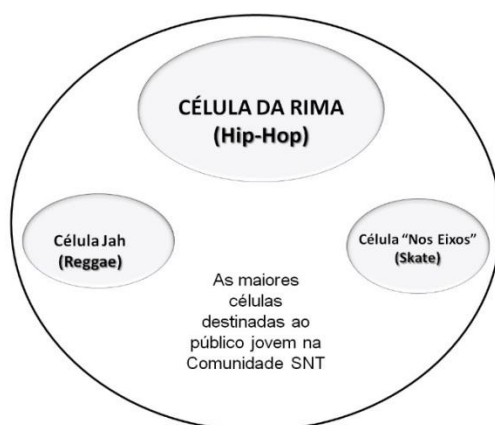


FIGURA 15: PRINCIPAIS CÉLULAS DESTINADAS AO PÚBLICO JUVENIL DA SNT

FONTE: Autor, 2015.

A variedade de células concatena com a pluralidade de juventudes (DAYRELL, 2005) encontradas no Brasil, indicando que a SNT está preocupada com esse grupo específico.

Dentro do que a SNT entende ser sua missão, encontramos a importância da criação de um espaço que deixe os jovens mais a vontade. De acordo com o site da igreja:

*“[...] Quando vamos buscar pessoas que estão no mundo, temos que criar um ambiente que as ajude a vir para igreja como estão. cremos que o poder de Deus pode transformá-las. Por isso, estamos prontos para receber quem seja, santo ou pecador. A partir do momento que passam a frequentar nossos cultos e células, iniciamos um trabalho de ensino segundo*

padrões bíblicos de moral, ética e **santidade** para que, assim, se tornem **verdadeiros discípulos de Jesus [...]** (SNT, grifo nosso, 2014).

Como seriam esses discípulos formados dentro dos padrões da Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra? Como são os discípulos da Célula da Rima? Como são os “profetas do *Rap*”?

Buscando compreender a relação entre religião e *hip-hop*, fomos a campo, participamos de inúmeros encontros na Célula da Rima (durante o ano de 2013), fizemos parte da formação do novo convertido da SNT, um encontro chamado “Restauração de Vidas” (abril 2013). Durante os dois anos de campo, também andamos pelo caminho “largo”, fomos a baladas<sup>157</sup> no centro da cidade que se concentram no *hip-hop* como principal atrativo para os jovens. Vimos shows de *Rap* de grupos paranaenses, paulistas e nordestinos<sup>158</sup>. A religião estava na balada e a balada também na religião. Explicamos: nas baladas encontramos shows de *Rap* de cantores ligados à Igreja (porém, não se consideram gospel, pois entendem que o gospel é um mercado do qual não fazem parte). Na Igreja, encontramos o mesmo formato das baladas: som alto, meia luz, luzes coloridas, canhão de fumaça, galera conversando, alguns paquerando, grupos de amigos e casais de namorados circulando.

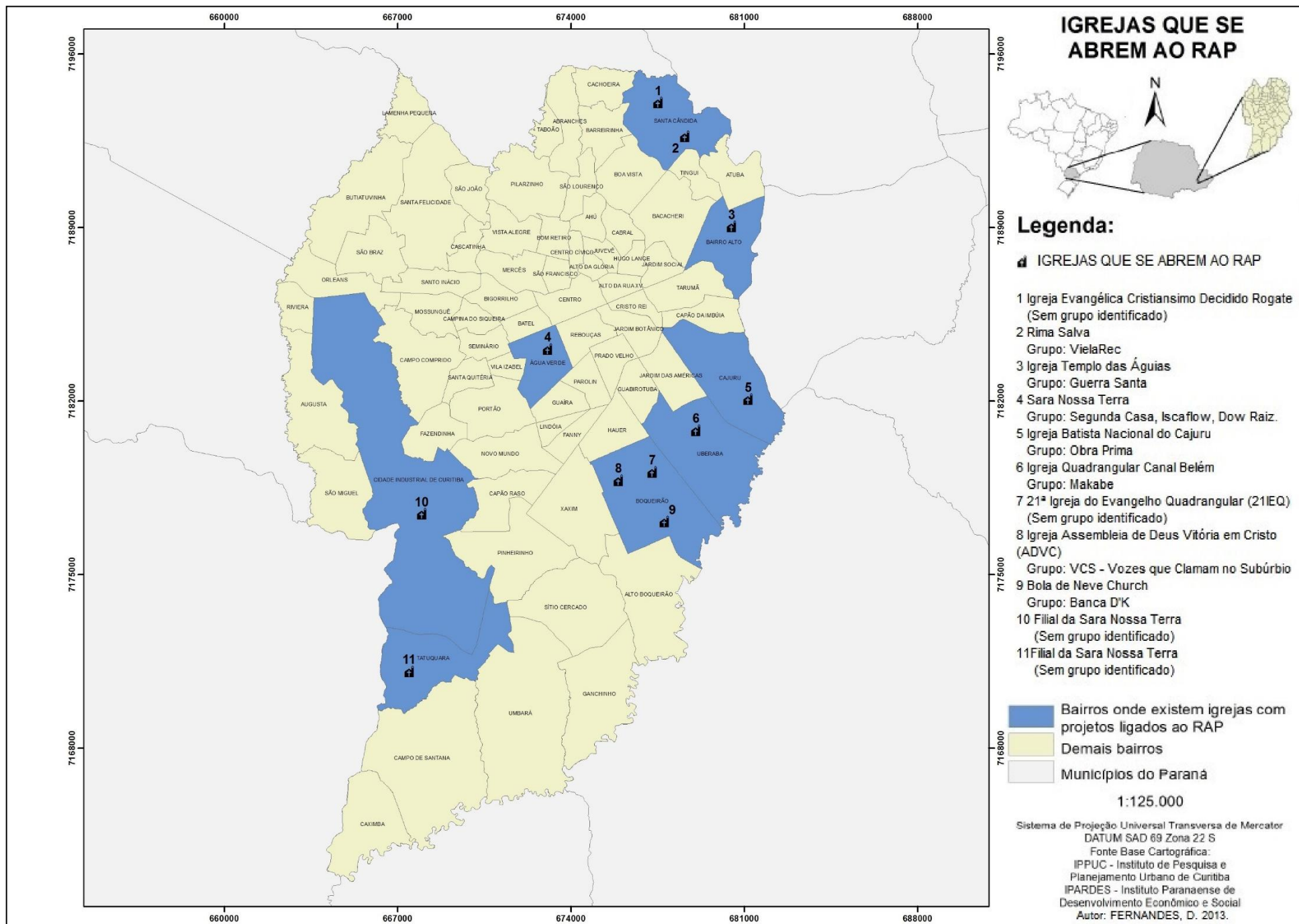
Em comum, ambos os espaços apresentam o *hip-hop* como conjuntos de símbolos que dão sentido à realidade – a identidade da periferia se faz presente em todos que abraçam o *hip-hop* como expressão da cultura. Como diferencial o sagrado emerge na consciência daqueles que optam pela religião, de forma que suas músicas, pensamentos e ações – ainda que dentro do universo *hip-hop* – ganhem conteúdos diferenciados, apresentem uma preocupação com a conversão e com o exemplo de ser cristão.

A Comunidade Sara Nossa Terra não é a única que se abre ao *Rap* em Curitiba, como podemos observar no mapa 04.

---

<sup>157</sup> Balada é uma gíria utilizada pelos jovens para designar espaços privados destinados ao lazer noturno, tais como: bares, casas de show, *pubs* e danceterias.

<sup>158</sup> Além dos muitos grupos paranaenses (principalmente da cidade de Curitiba) tivemos oportunidade de prestigiar os shows de Rashid, SNJ, RAPadura e Criolo Doido. Em geral, os artistas “de fora” são convidados como artistas principais da noite, antes da apresentação principal os grupos de Curitiba se apresentam. Em entrevista com o grupo curitibano V.C.S., essa estratégia é comum na cidade, pois trata-se de um mecanismo para conseguir mais público para os grupos locais.



MAPA 04: IGREJAS QUE SE ABREM AO RAP

O mapa 04 demonstra o levantamento de algumas Igrejas que encontraram no *Rap* uma estratégia de evangelização que atrai muitos jovens. Note-se a localização central da SNT (ponto 4 no mapa), fato que facilita sua transformação em “terminal de conexão” (TURRA NETO, 2008) importante para o MHH. Certamente, o mapa não mostra toda a riqueza de grupos de *Rap* ligados direta ou indiretamente a Igrejas em Curitiba. Trazemos um breve cenário do que encontramos durante nossas observações, entendendo que, quanto mais tempo dedicássemos, maior seria a lista.

## 4.2 A CÉLULA DA RIMA: PICO DO RAP CURITIBANO

“Você sabe o que é Célula da Rima?” Esse foi o título escolhido para um vídeo produzido pelos jovens organizadores da Célula da Rima, o material foi divulgado na página do grupo no *Facebook* (rede social muito utilizada para divulgação dos seus eventos). O vídeo de cinco minutos é um convite para a juventude ir conhecer a Célula. Os jovens que falam na produção não têm identificação, é um desses anônimos que apresenta a Célula da Rima, ao que parece de “improvisação”, dizendo:

A Célula da Rima é desse jeito, rola um *Rap* aí pra nós curti aí a palavra de Deus, e é desse jeito, altos maloqueiros aí envolvidão fazendo um bagulho que é pra Deus e é pra nós, pra galera que curte um *Rap*. Venha você aí também curti o bagulho.

Alguns segundos adiante, no mesmo vídeo, o Pastor Felipe aparece definindo Célula da Rima como “canto do *hip-hop*, mas principalmente do Deus que tudo pode”. Na sequência quem aparece para deixar seu recado é Zidane:

Célula da Rima é só benção só vitória. Pra provar aí, testemunho vivo aqui [aponta pra o colega ao lado] Teófilo ex-detento, ex-presidiário, graças a Deus manda um som aí, tá com Deus. Eu também graças a Deus mando um som pela misericórdia. Célula da Rima é isso, é *Rap*, é alegria, é louvor, igual tá rolando agora. É *reggae*, é *graffiti*, é nós mano. Célula da Rima é só vitória.



Outro *rapper* (também entrevistado por nós) que dá sua opinião no vídeo é Dow Mc. Para ele, “Célula da Rima é o encontro que não é só do *Rap*, é o encontro que tem o verdadeiro *Rap* no bagulho, que é Deus”.



FIGURA 16: FOLDER DIVULGAÇÃO DA CÉLULA DA RIMA (2013)

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/6BjMyh>)

Marlon, músico e membro da SNT, foi quem teve a ideia de criar uma célula que trabalhasse com o *Rap*. Em entrevista<sup>159</sup>, revela que dividia aluguel com uns “*brothers*” que cantavam *Rap* (cita o nome de Israel, co-fundador da célula), mas ele mesmo nunca gostou do estilo. Foi inspirado através de sonhos a investir nessa proposta. Segundo ele,

Deus trouxe algo no meu coração assim que, nós pegávamos um cara bem vestido e levamos no meio da favela, falamos pra ele falar de Jesus pras pessoas. As pessoas não davam atenção pra ele. Nós pegamos um piá calçado de boné, botamos um som e falamos: canta *Rap* falando de Jesus. As pessoas pararam e escutaram. Então hoje a minha visão é que o *Rap* ele entra aonde muitas vezes um homem de terno ou um

<sup>159</sup> Entrevista cedida no dia 12/06/2015.

pastor, um evangelista, um líder ou um diácono, **onde o Rap entra eles não entram. Porque tem muito mais a ver com o cotidiano do pessoal da rua o Rap, a galera da favela eles se identificam mais com isso.** Então é muito mais fácil eles pararem ouvir um Rap, do que eles ouvir um pastor dá uma palavra. Por que eles olham o cara de terno e vão falar, “ah que coisa chata...”. Agora se chega um cara de boné e calça larga e dá na “pinha” deles **falando de um jeito tipo mais despojado, do jeito humano mesmo, os cara vão ouvir.** (MARLON, 2015. Grifo nosso).

A fala de Marlon indica a compreensão de que o *Rap* funciona como uma linguagem. Essa forma de expressão é diferente de outras, pois tem mais facilidade de ser aceita e compreendida pela favela, posto que é uma linguagem construída no cotidiano da periferia.

Os primeiros *rappers* que se juntaram à célula, a convite de Marlon e Israel, foram: SH, Mkw e Asiático. Ainda no começo de 2012, a primeira célula<sup>160</sup> contou com a participação do MC Mkw, a reunião foi feita na casa de Marlon, localizada no bairro Portão (Rua Afonso Fruit, 10) e reuniu nove pessoas. O fato de ouvirem *Rap* e aglomerarem (ainda que poucas) pessoas no mesmo lugar fez a residência de Marlon virar alvo da polícia. Conforme ele relata,

(...) a gente montou a célula, a gente alugou o som. As três primeiras semanas foram horríveis, eram oito, nove pessoas, e a gente tirava dinheiro do bolso pra alugar o som, era 150 reais o aluguel do som. E eu falava, vamo continua, vamo continua. E a polícia muitas vezes parou na minha casa. Polícia invadiu a minha casa. Entraram dizendo, “vamo para com essa bagunça aqui”, pensando que eram arruaceira e todo mundo com a Bíblia na mão. Daí os cara, “poxa, é negócio da igreja”, “oh... desculpem aí”, entendeu? Aconteceu muito disso. (MARLON, 2015).

Com o passar do tempo a célula começou a se desenvolver. Com três meses de funcionamento, já juntava 60, 80 pessoas. Com oito meses, comenta Marlon, mais de 200 pessoas chegaram a lotar a sua casa. Muitas vidas se

---

<sup>160</sup> Marlon não lembrava a data exata da primeira reunião. Como sugestão dele procuramos na página do Facebook da Célula da Rima pelas postagens mais antigas, que, segundo ele, seriam muito próximas da data de fundação da Célula. A data mais antiga que encontramos foi 15 de maio de 2012.



converteram no espaço da Célula da Rima, conta nosso entrevistado, entre eles, traficantes e viciados.

Eu tenho um caso de um cara que ele era usuário de cocaína. Ele ganhava o salário dele e gastava uns 700 reais com cocaína. E ele foi na célula, e sabe... foi trabalhado ali, restaurou, tá ligado? A vida do cara. E é isso que a gente acredita. Que a presença de Deus, a música em si, ela transforma o ambiente. Mas, se as pessoas não querem ouvir o louvor, vamos ver o que elas querem ouvir. E vamos cantar o que elas querem ouvir. Hoje pro jovem a minha certeza é que o Rap vai fazer a diferença. (MARLON, 2015).

Quando a célula atingiu centenas de jovens a casa de Marlon ficou pequena para tantos simpatizantes. No final de 2012, a célula passou a ser organizada na SNT da Av. Kennedy (figura 17), foi nesse lugar que no início de 2013 passamos a observar de perto esse fenômeno.



FIGURA 17: FACHADA DO TEMPLO DA SNT DA AV. KENNEDY

FONTE: GOOGLE MAPS (<https://goo.gl/ynSoZk>)

A Célula da Rima passou a ser considerada a maior célula do Brasil dentro da SNT, tendo potencial para ser uma igreja ou “célula estratégica”, devido ao grande número de participantes. A organização “celular” facilitou a

disseminação de outras Células da Rima na cidade, no estado e no mundo. A imagem abaixo ilustra a expansão.

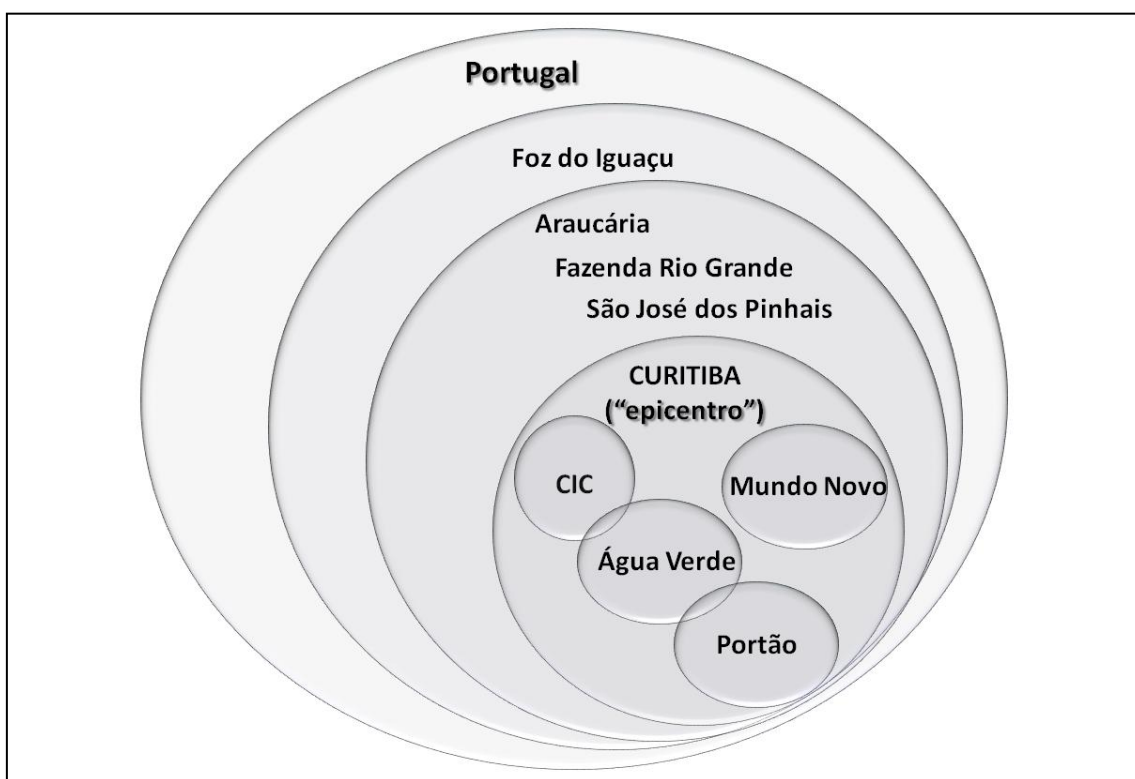


FIGURA 18: CÉLULA DA RIMA – EXPANSÃO DO FENÔMENO (2012-2013)

FONTE: Autor, 2015.

Um dos motivos que ajuda a explicar a evolução é o comportamento da Célula da Rima como produtora cultural (inclusive reconhecida pelo Prêmio Paraná Hip-Hop 2013). Marlon comenta com orgulho esse empreendimento,

Nós conseguimos trazer na Célula da Rima grupos, que pra cantar em lugares hoje, os caras cobram uma quantia, os cara profissional. E a gente conseguia trazer os cara de graça, pra canta pra galera de graça. Isso hoje, dentro do estilo [hip-hop] é muito difícil. Trazer um grupo de São Paulo pra canta aqui de graça é muito difícil. Nós trouxemos Shekinah Rap, uns cara muito conceituado no *Rap* cristão. Os cara tem nome e os cara vieram e foi uma benção assim. Isso pra nós é um orgulho né. (MARLON, 2015).

Em 2013, por motivos de trabalho, Marlon ficou alguns meses morando em outro estado. Quem assumiu a liderança da Célula da Rima foi o Pr. Felipe

Ferro, pastor jovem, com 33 anos, que trabalha com a juventude e demonstra estar muito a vontade com ela. Ele tem trechos de hinos evangélicos tatuados em seus braços e usa roupas que remetem à cultura *hip-hop* (calça larga, tênis skatista, camiseta larga, boné). O Pr. Felipe contou-nos em entrevista que desde muito cedo ele “curtia *Rap*”, sendo Racionais MCs seu grupo favorito no *hip-hop* nacional e Tupac no “gringo” (estadunidense). Em suas palavras,

Eu não fui um cara que começou a ouvir depois, ouvindo falar. Na época que a coisa tava acontecendo eu curtia, eu participava. E pra aquele tempo quem gostava de *Rap* era de certa forma discriminado, não querendo vitimizar ou coisa parecida, mas assim... hoje você fala “eu gosto de *Rap*” todo mundo vai falar “ah, tá legal”, alguns vão falar “eu também gosto”. Naquela época não, “eu gosto de *Rap*”, daí eles já começavam “ah... você é o manobrista”, “é o Mano Brown”, “e aí mano”(...) Porque era algo estranho, era algo assim... sei lá, como hoje você falar que gosta de música indiana. Entendeu? Não era algo popularizado. E eu não tava nem aí. Eu usava roupa larga em 1994 e até o ano 2000 praticamente foi assim. (PR. FELIPE, 2015)<sup>161</sup>.

A fala do pastor nos ajuda a perceber o peso da periferia sobre o *Rap*. Na interpretação do nosso entrevistado, a discriminação que percebia estava ligada ao fato do *Rap* ainda não ser popular. No entanto, se focarmos nas respostas que davam a ele quando dizia gostar de *Rap*, podemos interpretar de forma diferente. O “manobrista”, o “Mano Brown” revelam a discriminação destinada àquele que se identifica com a cultura *hip-hop*, sendo esse o reflexo da discriminação voltada à periferia, aos pobres, aos negros a toda uma população socialmente marginalizada. Quando ouvia *Rap*, era com esses grupos que o pastor procurava conhecer e se identificar ao ponto que o preconceito passou também a ser percebido por ele, que é branco e nunca morou nas periferias pobres. É como se o ato de conformar o mundo através do *hip-hop* projetasse sobre o sujeito a imagem estereotipada da periferia, no movimento que Cassirer define como “la dirección del ‘ello’ y La del ‘tu’”, em suas palavras:

---

<sup>161</sup> Entrevista cedida no dia 18/06/2015.

A percepção envolve sempre um desdobramento do pólo do eu respectivo ao pólo do objeto. Mas o mundo confrontado com o eu, é em um caso, um mundo de coisas e em outro um mundo de pessoas. O consideramos uma das vezes como um conjunto de objetos situados dentro do espaço ou de trocas produzidas no tempo e que afetam aqueles objetos; outras das vezes, em troca, vemos nele algo “igual a nós mesmos”. (CASSIRER, [1942] 2005, p.58)<sup>162</sup>.

“Você gosta você quer fazer também”, diz o Pastor, que em sua mocidade se aventurou a escrever rimas. O Pr. Felipe é radialista na rádio Sara Brasil FM há 12 anos e tem muito orgulho de fazer do seu programa (Flip), o primeiro a vincular *Rap* gospel em Curitiba. Interessante o ponto de vista que o Pr. Felipe aponta, dizendo que nos anos 1990 a periferia curitibana não ouvia tanto *Rap*, sendo que o que dominava era sertanejo e pagode. Desde muito cedo o pastor esteve envolvido com trabalhos nas áreas periféricas da cidade. Ele conta que foi na virada dos anos 1990 para 2000 que passou a perceber o *Rap* tocando nas casas e nos carros que passavam nas ruas das favelas. Segundo o pastor, o *breaking* era mais visível que o *Rap*, que aparecia ainda de modo muito amador entre os *rappers* locais.

Em 2013, a Célula da Rima ficou sob a direção do Pr. Felipe, as reuniões traziam mais de 100 jovens à Igreja em busca de *Rap* e alguns de religião. Nossas observações aconteceram quando o Pr. Felipe ocupava o papel de liderança, sempre junto com ele os *rappers* SH, Mkw, Asiático, Dow MC e Carioca, estavam ajudando.

O jovem que frequenta a Célula da Rima não será, necessariamente, um novo membro da Igreja. Nossas observações nos levaram a distinguir algumas fases que precisam ser respeitadas. Quando se está na Célula da Rima não é fácil traçar as fronteiras de onde começa a Igreja e onde termina o espaço do *hip-hop*. Tudo aparece como uma coisa só. No entanto, depois de certo tempo observando (no nosso caso, quase um ano), é possível delinear que a caminhada do futuro fiel é lenta e passa por alguns níveis.

---

<sup>162</sup> Texto original: “La percepción entraña siempre un desdoblamiento del polo del yo respectivo al polo del objeto. Pero el mundo ante el que se enfrenta el yo es en un caso un mundo de cosas y en el outro un mundo de personas. Lo consideramos una de las veces como un conjunto de objetos situados dentro del espacio o de cambios producidos en el tiempo y que afectan a aquellos objetos; otra de las veces, en cambio, vemos en ello algo ‘igual a nosotros mismos’”.

- **(CONHECER)** Na primeira vez que se chega na Célula da Rima, temos a impressão de estar em uma casa de shows com luzes coloridas, fumaça artificial, som alto, muitos jovens andando e conversando. É sedutor, no sentido de ser um espaço agradável para o público jovem. Estamos diante da sua face pública da comunidade. Nos esquecemos que estamos em um templo religioso. Nesse primeiro encontro, a Igreja mostra seu rosto no final do show, quando um pregador pede licença para galera e diz ter uma mensagem importante para eles/elas: trata-se do evangelho. Nesse momento, muitos jovens vão embora, pois para eles o show terminou. Para o público do *hip-hop*, essa é a Célula da Rima, um pico do *Rap* onde há um som de qualidade oferecido gratuitamente, desse modo, a periferia tem acesso.
- **(DECIDIR)** Para os sujeitos que ficam e ouvem a palavra, nasce a possibilidade de conhecerem outro rosto da Célula da Rima (face privada), o rosto da religião, preocupada em oferecer a verdade. Para aqueles/as que aceitam a verdade da Bíblia, os jovens obreiros prontamente se colocam à disposição para levar esses indivíduos ao próximo passo, a preparação do crente, que se dará em um encontro chamado “Revisão de Vidas”.
  - Há também aqueles jovens que não aceitam essa verdade, mas estão abertos a novas experiências. Ao invés de abraçar a religião, abraçam o *hip-hop*. A Célula da Rima é um espaço onde os jovens comandam, são líderes, organizadores, participantes e protagonistas. Natural que num espaço assim os jovens se sintam a vontade para explorarem suas limitações. Alguns criam coragem e tentam. Aceitam um convite para uma batalha de *Rap*, ou então para fazer uma rima ali, na hora, para o público. Nasce um novo apaixonado/a pelo *hip-hop* expresso na voz do *Rap*. A Célula da Rima é respeitada pelo Movimento Hip-Hop, justamente por oferecer espaço para iniciantes e veteranos do movimento.

- **(SEGUIR)** O *Rap* segue como o carro chefe na Célula da Rima, mas outros elementos do *hip-hop* também aparecem, DJ's, grafiteiros e frequentemente *breakers*. Muitas possibilidades para ingressar no MHH, isto é, fazer parte dessa comunidade simbólica. Muitos jovens que no início do ano apareciam acanhados com rimas tímidas, no final do ano cantavam rimas bem construídas e com bom domínio de palco. Esses jovens, na maioria, seguiram os dois caminhos (*hip-hop* e religião) que na Célula da Rima parece ser um caminho único. O *hip-hop* ofereceu o *Rap*, a cultura de rua, o estilo, a visibilidade, a autoestima. A religião entrou com o espaço, conteúdo das letras, com os cursos de liderança e com boa parte do material técnico.

A Célula da Rima apresenta um ambiente agradável aos jovens, com aspecto de casa noturna, o fato de *rappers* seculares se apresentarem sem distinção dos cristãos ajuda a criar uma esfera de show de *Rap*.



FIGURA 19: JOVENS NA CÉLULA DA RIMA

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/PCHmrg>)



Abaixo temos algumas imagens que demonstram a organização espacial da Célula da Rima nas dependências do templo da SNT, localizado na Av. Kennedy.



FIGURA 20: CÉLULA DA RIMA – SNT DA AV. KENNEDY

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/PCHmrg>)

A célula foi construída para ser uma “isca”, essa é a estratégia da Igreja, essa é a visão de Dow MC: “a célula da Rima é uma isca, é uma isca pra pegar a galera que quer ouvir uma palavra ali, que quer curtir um *Rap*, vai ver o cara conhece Deus ali”. Thestrow também pensa dessa forma, diz ele: “aqui (Célula da Rima) ninguém vai ficar te exorcizando, te apontando o dedo, por isso tem que saber trabalhar com essas células, a proposta é perfeita, é uma pescaria né mano”. Os *rappers* (SH, Mkw e Asiáticos) formaram um grupo de dentro da própria Igreja chamado Iskaflow, o termo “isca” não é entendido como pejorativo, mas como parte de uma estratégia de Deus.

A *Universal Zulu Nation*, citada no capítulo 2, claramente é um marco para o *hip-hop* e seus seguidores. Naquele tempo e espaço, representou a

conformação de uma realidade permeada por dificuldades, chegando realmente a salvar muitas vidas que se desligaram das gangues. Nesse sentido, podemos sentir a tensão entre religião e *hip-hop* nas palavras do Pr. Felipe Ferro, que diz: “o pessoal purista do *hip-hop* eles seguem a linha do Zulu Nation do Afrika Bambaataa, que o *hip-hop* vai mudar o mundo, que o *hip-hop* é um agente de mudança. (...) Eu como cristão penso que só uma coisa muda o mundo, Deus”.

Para o pastor, o *Rap* é uma estratégia de evangelização, que poderia ser outra, mas por ir ao encontro de seu gosto musical, é bem vinda, representando para a Igreja uma música que levará a mensagem de Cristo até os “manos” e “minas”. Nós compreendemos que o *hip-hop* trata-se de uma linguagem, de um meio de conectar o mundo empírico ao mundo simbólico, é o ato de construir realidades. Pensando assim, cabe a pergunta: e os *rappers* de dentro da Igreja, como conciliam essas distintas visões? Compreendemos que o *hip-hop* cumpre com ambas as funções, estratégia e forma simbólica, pois para eles o ato de evangelizar torna-se parte significativa de suas vidas e eles expressam esse sentimento através do *Rap*.

A Célula da Rima torna-se para Igreja uma porta de entrada. Para os jovens que foram à célula e optaram por ouvir a pregação final e decidiram, a partir disso, ouvir o que a Igreja tem a oferecer, a SNT oferece então um encontro de formação chamado “Revisão de Vidas”. Na próxima figura trazemos um folder “convite” para esse evento, direcionado a todos que desejam ingressar na membresia da Igreja. Em destaque, o pastor Felipe Ferro e a sua esposa, a pastora Elisângela Ferro.



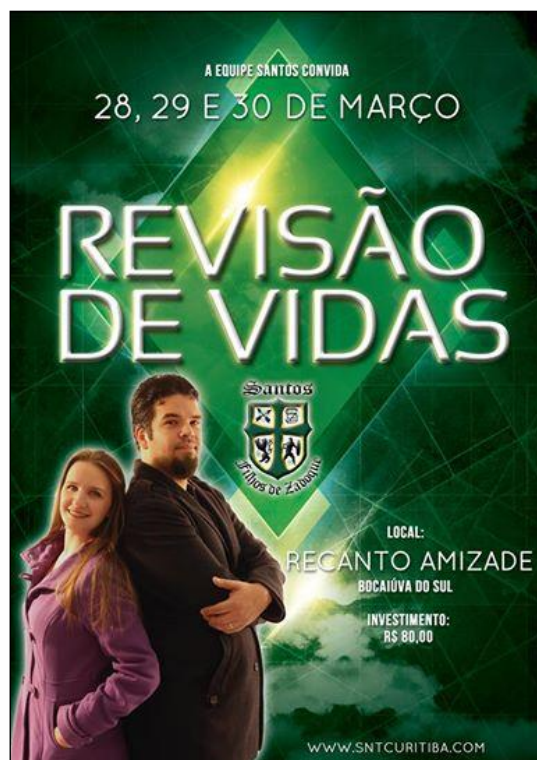


FIGURA 21: CONVITE PARA PARTICIPAR DO ENCONTRO REVISÃO DE VIDAS

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/PCHmrg>)

O encontro “Revisão de Vidas” é limiar importante para a Comunidade SNT. O encontro dura de dois a três dias, tem por objetivo criar uma atmosfera em que os participantes possam fazer uma retrospectiva de suas ações, em uma espécie de “revisão” do que/como se tem vivido.

Em 2013, participamos desse encontro, trazemos como principal impressão a apresentação da Igreja aos potenciais “novos membros”. O encontro aconteceu durante um final de semana, consumindo um sábado e um domingo (manhã e tarde). Como o encontro era na própria Igreja, pagamos somente uma taxa de inscrição de 30 reais para custear a alimentação (café da manhã e almoço para os dois dias). Havia muita gente que não se conhecia, estavam lá porque teriam sido convidados por amigos ou decidido fazer parte da comunidade SNT, pois já frequentavam algum tipo de Célula vinculada à Igreja. Havia muitos jovens.

Muitos assuntos foram abordados durante os dois dias do encontro. Para ilustrar, apresentamos como exemplo o caso da sexualidade na idade juvenil. Para Igreja, o jovem deve manter-se casto até o ato do casamento, pois

é assim que a Bíblia prega. A palavra “sagrado” é muito citada e defendida pelos pastores que fazem suas interpretações. Um “crente” deve amar a todos, ensinaram os pastores, “até mesmo os gays”, sendo que é preciso orar para que eles/elas sejam curados.

Dos dois dias de curso tiramos como conclusão que a Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra se mostra bastante liberal quanto ao aspecto de suas estratégias de evangelização, dando liberdade para os jovens irem à Igreja vestidos como quiserem, trazendo para dentro do templo seus estilos, suas músicas e seus esportes. No quesito dogmas mostra-se uma instituição conservadora em defesa da família e dos valores cristãos. Desse modo, os jovens mais liberais que entram para comunidade notam que precisam se adequar às “normas”. Apesar de muitos manterem suas roupas e visual alternativo, é preciso se reconstruir internamente para se adequar ao discurso religioso, o que implica numa nova georafização do seu cotidiano (FERNANDES, 2012), que pós-conversão deve contemplar novas ideias, espaços e relações que se enquadrem ao esperado de um(a) novo convertido.



FIGURA 22: CULTO DOS JOVENS DA SNT CHAMADO DE “ARENA JOVEM”

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/PCHmrg>)

O culto dos jovens chamado de “Arena Jovem” acontece aos sábados e reúne uma quantidade de jovens suficiente para lotar o templo principal, localizado na Av. Kennedy. A figura acima, retirada da página do facebook da própria comunidade SNT mostra o templo lotado e as *pickups* do DJ que faz a festa durante o culto. Ao fundo, vemos o pastor Felipe e sua esposa, sempre presentes no meio jovem como a liderança principal entre eles. A grande quantidade de jovens nos faz pensar que o conservadorismo presente no discurso religioso da Igreja não é problema para a maioria deles/delas, mas antes se apresenta como o preço a ser pago para poder estar em uma comunidade que oferece amigos/as, lugar seguro, lazer, diversão e boa música.

#### **4.2.1 A “morte” da Célula da Rima: mais uma vítima da violência**

“A Célula da Rima começou a morrer e morreu né.  
Ela morreu no Novo Mundo.  
Ela morreu na Vila Maria”.  
(Pr. Felipe, 2014)

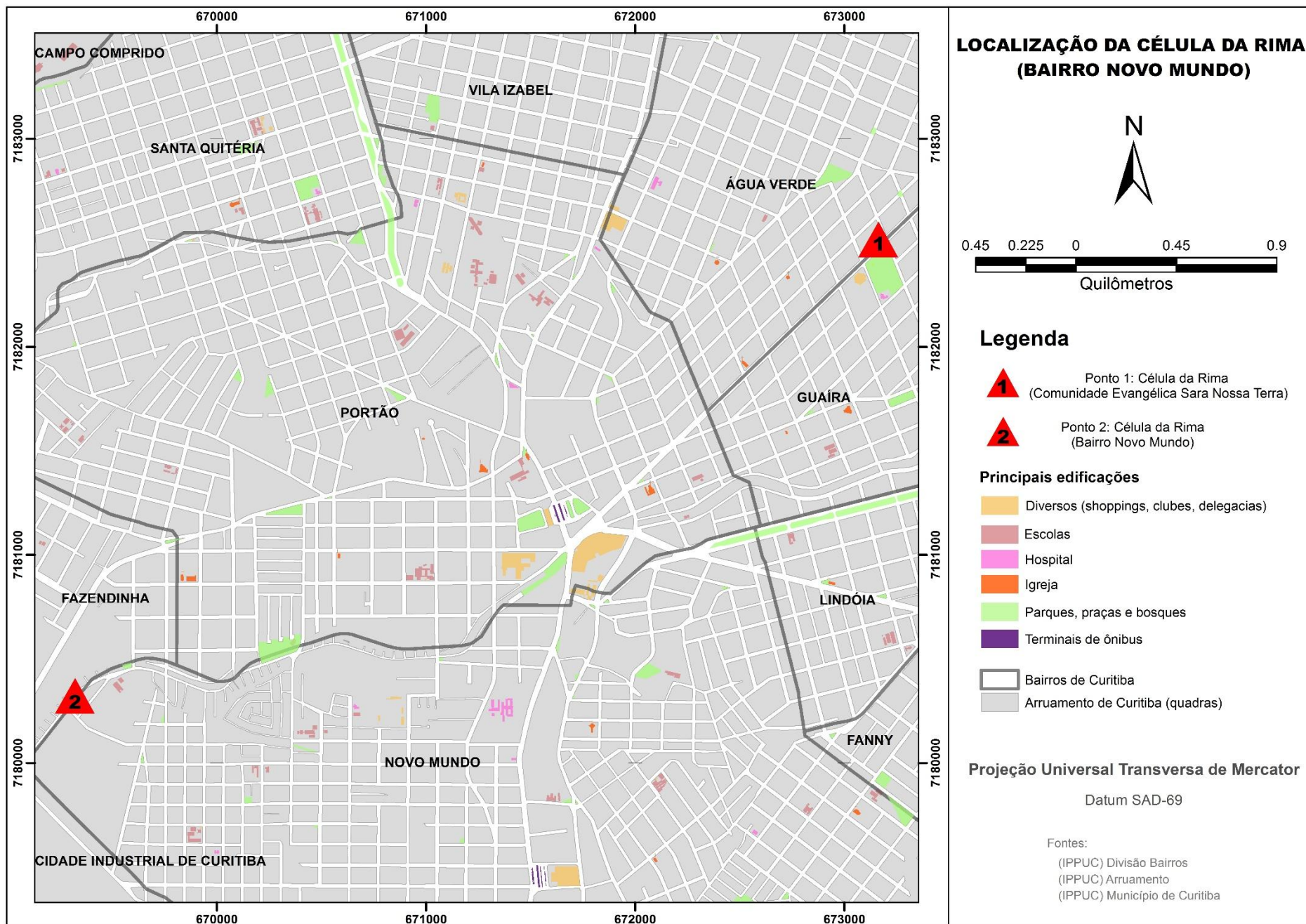
Em nossas entrevistas foi apontado um fato interessante. No ano de 2014, por uma questão de logística da Igreja (conforme apontaram os líderes da Célula da Rima), as reuniões desse grupo passaram ser feitas em outro local. A nova localização ficava em uma área periférica conhecida Vila Maria, no bairro Novo Mundo (mapa 05).

De acordo com Pr. Felipe, a Célula foi marcada pelo nomadismo, a primeira mudança foi sair do seu lugar de origem (casa do Marlon) para a Igreja (SNT – Av. Kennedy). Para o pastor, pelo fato da célula juntar “aquele monte de manos lá na rua, e era uma rua pequena. E som alto né, era um dia por semana só, a noite, mas os vizinhos não gostavam. Por isso, a gente trouxe pra cá, pra igreja”. Muitos jovens reunidos em torno do *hip-hop* em uma casa da periferia – ainda que só um dia da semana – era motivo para vizinhos se incomodarem e chamarem a polícia com frequência. Nesse momento, aponta o pastor, a célula já juntava mais de 150 pessoas. No espaço do templo da SNT a célula começou “a dar problema aqui também”, diz o pastor, segundo ele: “porque o som da igreja é muito sensível. Uma coisa é você regular som pra

*Rap*, outra coisa é regular som pra instrumentos que a gente tem nos cultos normais”. Esse problema técnico acabou gerando muito desconforto entre os membros da igreja, justificando a ordem dada pelo Bispo Cirino (maior hierarquia da Igreja em Curitiba), a Célula da Rima deveria voltar para os bairros, pois foi de onde ela veio.

Interessante que o *Rap* é da periferia e a célula que se propôs a trabalhar com *Rap* “morreu” ao voltar para a periferia. Será que podemos entender então que, aqui em Curitiba, nós temos um público do *hip-hop* composto por jovens da classe média que se sentem mais seguros na igreja, sob a proteção de um espaço institucional, que na própria periferia com suas idiossincrasias e abandono do Estado?





MAPA 05: LOCALIZAÇÃO DA CÉLULA DA RIMA (BAIRRO NOVO MUNDO)

Para o Pastor Felipe, a resposta pode ser um sim. Com sua experiência como radialista e consumidor de *Rap*, ele afirma que hoje em Curitiba já se observa boates no Batel<sup>163</sup> oferecendo para a “alta roda curitibana”, noites ao som do *hip-hop*, onde só toca *Rap*. “Então hoje *Rap* já não é mais coisa de favelado, de periferia, de mano, é uma coisa generalizada e por isso o interesse pelo *Rap* e tal cresceu”. O que a percepção do pastor nos aponta é que há um público para o *Rap* que está além das periferias. O esvaziamento da Célula da Rima ao retornar para uma “quebrada” pode ter sido efeito dessa realidade.

Segundo o Pastor Felipe, foi na Vila Maria que a Célula da Rima encontrou seu fim.

Só que no Novo Mundo a Célula da Rima não foi pra frente, porque a gente foi pra uma vila muito perigosa, toda semana dava tiroteio, morte. A gente até alcançou alguns meninos de lá. Alguns desses traficantes bandidos chegaram até a ir lá participar e tal. Só que era muito escondido, era uma rua lá da Vila Maria que não passa ônibus, que era difícil de achar (...). Aí o que aconteceu, as mães começaram a proibir os filhos de ir por medo, porque morreu... morreu gente na porta lá [da igreja] (...). Então foi diminuindo, diminuindo e chegou dia que tinha 8, 10 por causa disso, de todas as dificuldades que eu te falei. (...) a gente foi pra lá principalmente com a intenção de levar a Célula da Rima, mas também de abrir um trabalho de igreja normal, com culto, louvor, palavra. E acabou que a Igreja normal lá, com os moradores lá da vila começou a ser mais bem sucedida do que a Célula. A igreja a gente começou com ninguém, aí foi crescendo, foi ganhando mais, o que a gente chama de adultos né, que são pais de família e tal. E orando e tal a gente achou melhor, e os meninos que também tavam fazendo [a Célula da Rima], parar e deixar só a igreja mesmo. (PR. FELIPE, 2014).

Na figura 23 temos imagens do templo na Vila Maria onde as últimas reuniões da célula aconteceram. O espaço é no formato de uma sala comercial, sem divisões e sem o conforto do templo da Av. Kennedy.

Na nova sede não há instrumentos técnicos de qualidade, não se vê uma produção que inclua luzes coloridas e canhões de fumaça. As diferenças em relação ao templo da Av. Kennedy são inúmeras. As dificuldades de acesso e a conhecida violência do bairro transformaram a participação dos jovens na Célula da Rima em

---

<sup>163</sup> Bairro nobre de Curitiba localizado próximo ao centro, conhecido por seus restaurantes, boates e calçada de granito. Segundo dados do IBGE/ Censo 2010, é o bairro com maior renda *per capita* da cidade.

um desafio. Muitos *rappers* que estavam envolvidos na coordenação da célula passaram a se dedicar mais à organização da “Batalha do Muma” – batalha de *freestyle* conhecida no MHH Curitibano. Deixaram de se envolver com a igreja, mas não com o *hip-hop*.

A célula passou a ter um caráter local. No entanto, como bem relata o Pastor, foram os “adultos” que passaram a utilizar a igreja. Os jovens da Vila Maria, ao que parece, não se identificaram com a proposta da Célula da Rima.



FIGURA 23: CÉLULA DA RIMA NA VILA MARIA EM 2014

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/PCHmrg>)

Essa é uma questão que merece reflexão. Por que a Célula da Rima não funcionou na Vila Maria? Se olharmos para o mundo material temos algumas respostas (falta de estrutura, difícil acesso, violência, etc). O próprio pesquisador não conseguiu conhecer pessoalmente esse local. Apesar de nosso período de campo ter acabado (2012-2013), pensamos que seria interessante visitar a nova sede da Célula da Rima, assim o fizemos em maio de 2014. Foram duas tentativas,

na primeira vez o endereço era insuficiente, muitos jovens cobraram dos organizadores um mapa, que acabou sendo publicado na página do Facebook da Célula da Rima. Com endereço em mãos, fomos de carro uma segunda vez. A certa altura paramos pedir informação. O homem que nos auxiliou disse que a rua que procurávamos ficava a algumas quadras dali. Então nos perguntou onde exatamente queríamos chegar, quando contamos que era na Igreja que rolava um *Rap* o senhor falou que conhecia o lugar e era melhor não ir sozinho àquela hora (20h, já escuro) devido ao fato de estar usando o carro e o lugar ser muito “perigoso”. Ouvindo o conselho do morador, recuamos. De acordo com Marlon, sem uma data exata, alguns meses depois a célula havia encerrado suas atividades.

Voltamos à questão. Por que a Célula da Rima não funcionou nessa vila? Lembramos aqui que, nesse trabalho, “vila” é compreendida como um sinônimo de periferia, ou mesmo favela em um caso mais específico. Se observarmos algumas idiossincrasias do *hip-hop*, apontadas por Diógenes (1998) e Abramovay *et al* (1999), compreendemos que há muita tensão entre as “vilas”, pois trata-se de uma questão territorial cujas fronteiras podem coincidir com outros territórios que vão desde o tráfico de drogas até *crews* de pichadores/grafiteiros. Essa tensão é marcada (materialmente) por grupos distintos de pichadores/grafiteiros ou (ideologicamente) por visões diferentes do que deveria ser o *Rap*.

Partimos agora para um campo simbólico. O fato de estar entrando em uma vila que não conhecemos remete o visitante a construir uma representação (cheia de expectativas) com as informações que recebe sobre o lugar. No caso da Vila Maria, as informações (reais ou não) nunca eram positivas. Daí o receio dos jovens irem até aquele local, que é somado às muitas dificuldades de acesso.

Quando a Célula da Rima surgiu, foi criada por *insiders*, moradores do bairro (parte do nós – da comunidade), isso pode ter facilitado sua receptividade e crescimento, pois novos participantes seriam convidados a visitar a célula pelos próprios moradores. Quando chega na Vila Maria, a célula é estabelecida por *outsiders* (os de fora da comunidade) e são eles que passam a convidar outros “de fora” para conhecerem a nova célula. No entanto, para os convidados cria-se uma fronteira simbólica difícil de ser ultrapassada, pois a imagem pré-concebida do lugar passa a ser construída com base no medo e “pré-conceito”. Para superar essa representação é necessário “olhar de perto”, mas para isso o sujeito precisa sentir-



se seguro, o morador da vila fazendo o convite aumenta essa sensação de segurança.

Esse raciocínio nos auxilia a compreender a evasão dos jovens que participavam e que, pelas dificuldades materiais e simbólicas, deixaram de participar da Célula da Rima, posto que há outros “picos” para se ouvir *Rap* que exigem menos esforço. Mas, e os jovens da vila que gostam de *Rap*, por que não fizeram a célula crescer? As respostas podem ser muitas. Como esse não foi o foco principal de nossa pesquisa, deixamos apenas uma reflexão.

O *Rap* preenchido com conteúdos religiosos não foi bem aceito por não ter gerado identificação com aqueles jovens, sendo assim, a linguagem *hip-hop* por si só, não foi suficiente para alcançar aqueles sujeitos. Concluimos então que o *Rap cristão* chega até aqueles jovens que, já compreendendo o *hip-hop*, estão dispostos também a compreender a religião. Podemos dizer que a disposição aumenta na medida do investimento em torno do *hip-hop*. Quanto mais próxima de um *show* for a experiência, com som de qualidade e artistas reconhecidos, mais pessoas se interessam, representando mais chances da comunidade religiosa se apresentar e tentar convencer.

#### **4.2.2 A “Ressurreição” da Célula da Rima: de Célula à Igreja**

“A Célula da Rima morreu, vamos dizer assim, e ressuscitou em Fazenda Rio Grande”.  
(Pr. Felipe, 2014)

De acordo com Marlon (fundador da Célula da Rima), os pastores da Igreja SNT notaram que ele ficou bastante desapontado pelo fato da Célula da Rima ter desaparecido. Nesse sentido, fizeram-lhe um desafio, reerguer a célula na Fazenda Rio Grande (região metropolitana de Curitiba). Nesse recomeço, Marlon ficou com a responsabilidade de reconstruir uma igreja da SNT, cuja estratégia principal de atração de jovens seria o *Rap*.

É um projeto assim, hoje a nossa estratégia ela é o *Rap* né, mas a nossa ideia é que seja uma igreja normal, no sentido assim uma igreja normal. Hoje a gente tá crescendo muito com o *Rap*, então eu

creio que o carro chefe hoje da igreja assim possa ser a Célula da Rima. O que vai chamar a atenção “ah, a Sara Nossa Terra Fazenda Rio Grande” – vai ser conhecida por causa da Célula da Rima. É uma coisa que eu creio. (MARLON, 2014).

A Igreja foi reinaugurada no dia 13 de junho de 2015. Graças à Célula da Rima, o templo tornou-se conhecido, pois a célula chegou um mês antes no local juntando mais de 40 pessoas durante as reuniões.

A estratégia da SNT parece funcionar com êxito, pois os líderes formados no contexto da primeira Célula da Rima fundaram novas células, abrindo espaço não apenas para o evangelho, mas também para o *hip-hop*, em especial seu elemento *Rap*.

Ainda em 2014, um dos moradores da Fazenda Rio Grande optou por criar um evento similar na sua cidade. Trata-se do “Fazenda Rima”, encontro realizado na rua, apesar de não ter vínculo com a Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, foi fundada por Carioca (Renato Sales), que além de *rapper*, produtor, *beatmaker* e *b-boy*, foi membro da SNT e participante da Célula da Rima durante nossa pesquisa. O encontro Fazenda Rima tem grande repercussão entre os jovens da cidade, principalmente por envolver outras culturas, como o skate. Batalhas de *Freestyle* aconteciam todas as quartas-feiras a partir das 20 horas, na calçada em frente à *High Fly* (loja destinada ao público *hip-hop* e *skatistas*), sempre com apoio do dono do estabelecimento.

O “Fazenda Rima” segue a mesma proposta das células, procura trazer artistas reconhecidos e promove batalhas de *Freestyle* entre os *rappers* da cidade. O diferencial é que o encontro não é realizado na igreja, portanto, a religião é um elemento secundário que aparece nas letras dos *raps* gospel ou cristãos. Quando visitamos a “Fazenda Rima” (11/06/2014), observamos que Carioca, o organizador do evento, fez questão de fazer uma oração e avisar a todos/as que o evento era para Jesus. A maioria dos jovens parecia concordar. O “Fazenda Rima” tornou-se outro “pico” importante para o *Rap*, dessa vez na Fazenda Rio Grande. Por ser realizado na rua, portanto espaço público, não há controle dos corpos. Muitos jovens namoravam, outros consumiam bebidas alcoólicas e/ou fumavam. Observamos muitos skatistas fazendo parte da plateia. No fim da batalha os melhores *rappers* foram premiados com bonés e camisetas, produtos patrocinados pela loja *High Fly*.



FIGURAS 24 E 25: RENATO SALES (ESQ.) E FAZENDA RIMA (DIR.)

FONTE: SALES, R. (2014)

A cidade de Fazenda Rio Grande acabou ganhando duas vezes. Agora os jovens tem a opção do “Fazenda Rima” e também da “Célula da Rima”. A primeira com viés mais voltado ao *hip-hop*, a segunda focada na religião.

\*\*\*

Nossa intenção com esse capítulo foi apresentar a trajetória do fenômeno Célula da Rima, seus criadores, líderes e a instituição que a acolheu. A narrativa foi construída com base nas entrevistas procurando apresentar uma história linear. O leitor atento deve estar se perguntando e os *rappers*? E a construção do mundo simbólico a partir dessa relação *hip-hop* e religião? Essas e outras questões serão abordadas na sequência do trabalho. Consideramos que seria mais prudente primeiro apresentar o contexto onde encontramos esses jovens (sua comunidade/Nós) para depois tentarmos compreendermos sua subjetividade (o indivíduo/Eu).

## 5 *RAP* E SEU POTENCIAL EVANGELIZADOR: OS PROFETAS DO *HIP-HOP*

Estou convencido de uma coisa: as grandes mudanças na história ocorreram quando a realidade não era vista a partir do centro, mas sim da periferia. Trata-se de uma questão hermenêutica: entende-se a realidade apenas se ela for olhada da periferia, e não quando nosso ponto de vista está equidistante de tudo. Para verdadeiramente entendermos a realidade, precisamos nos distanciar da posição central de calma e de paz, e nos dirigirmos às áreas periféricas.

(Papa Francisco – Diálogos sobre a vida Religiosa, 29-11-2013)

O *Rap* não pode ser entendido apenas como uma estratégia de evangelização. Ele é mais que isso. Faz parte da cultura *hip-hop*, que é uma forma de ver e pensar o mundo. É a maneira da periferia conformar sentido à sua realidade. Abrir as portas para que o *Rap* se faça presente dentro do seio da Comunidade Evangélica significa também dar espaço para o olhar da periferia, para sua cultura e formas de expressão.

Pierre Bourdieu (1982, p.82) observa que o profeta erige seu poder baseado na força do grupo que mobiliza, utilizando sua aptidão (criatividade?) para simbolizar em uma conduta exemplar ou discurso interesses propriamente religiosos de leigos que ocupam uma determinada posição na estrutura social. O que o profeta faz é construir símbolos que representem aspirações que já existiam antes dele dar vida a elas através do discurso ou conduta. São “falas exemplares”, aponta Bourdieu.

No decorrer de nossa pesquisa tivemos oportunidade de conhecermos pessoas que nos ajudaram a compreender melhor essa estreita relação entre *hip-hop* e religião – compreendemos esses jovens como “profetas do *Rap*”. Destacamos alguns nomes, como o de Douglas Raiz, também conhecido como Dow Mc; Zidane e Gianinni, do grupo Santa Gang; Crazy L, Maguila e Don Cór, da trilogia V.C.S. – Vozes que Clamam no Subúrbio; Alexandre Neto, mais conhecido como ALX; Theo ou Thestrow, que juntamente com o Dow Mc formam o Inthefinityvoz. Em comum, todos se apresentaram em algum momento na Célula da Rima, durante nossas observações na SNT, foi lá onde tivemos oportunidade de conhecê-los e trocarmos as primeiras impressões. Escolhemos esses grupos, pois compreendemos que eles têm o *hip-hop* como cultura e o *Rap* como forma de expressão, além disso, todos

professam uma fé, porém, com maneiras distintas de expressá-la, possibilitando assim uma análise diversificada da relação entre *hip-hop* e religião.

### 5.1 V.C.S.: O RECONHECIMENTO ARTÍSTICO

O grupo V.C.S. é um dos mais antigos dentre os que entrevistamos, apresentam mais de uma década de caminhada e sempre se consideraram gospel. Vozes que Clamam no Subúrbio era formado inicialmente, em 2005, por Don Cór (com então 22 anos) e Maguila (na época 19 anos), que se encontraram na Igreja Quadrangular, em Curitiba, depois de participarem de gangues rivais no Boqueirão, região Sul da cidade. Crazy L, membro da Igreja Batista e sobrinho de Don Cór, atualmente com 25 anos, foi convidado para participar do grupo quando completou seus 15 anos, além de cantar e escrever letras, ele ficou responsável por produzir os *beats* que formam a base dos *raps* do grupo.



FIGURA 26: GRUPO V.C.S. EM APRESENTAÇÃO NA 21 IEQ.  
CRAZY L (ESQ.), DON CÓR (CENTRO) E MAGUILA (DIR.)

FONTE: <http://vcsrap.blogspot.com.br/>

Don Cór conta sobre sua entrada no mundo do *hip-hop*, quando questionados: vocês faziam rima antes do grupo? Don Cór toma a palavra e responde:

Don Cór: Eu fazia! Eu dançava *break* antes e fazia rima também, e também fui grafiteiro.

Dalvani: E também foi grafiteiro? Você estava andando entre todos os elementos.

Don Cór: Só faltou eu ser DJ pra completar os quatro elementos do *hip-hop*. Mas na verdade eu comecei no *graffiti*, porque essa história de gangue tem muito esquema de pichação, de marcar território e tal e pichação. Então da pichação se evolui pro *graffiti* e já começa a aprender um pouco sobre o *hip-hop* e daí comecei a dançar *break* e ouvir muito *Rap* né, porque quando eu era mais novo ainda eu vim de uma escola que era do *rock* entendeu, **e na rua eu aprendi o *Rap* né**, então ouvindo muito *Rap* eu fui aprendendo a rimar e sempre fui bom em composição. (DON CÓR, 2014).

Foi a rua sua escola do *Rap*, aponta nosso entrevistado. Em sua fala podemos observar como os elementos do *hip-hop* se interligam formando uma cultura das ruas. Importante salientarmos que Don Cór se refere a um período em que participava de uma gangue (10 anos atrás), a violência sempre esteve presente no contexto da periferia da cidade, ocorrendo inúmeros confrontos entre os jovens. A oportunidade de rimar e escrever suas próprias composições ofereceu uma válvula de escape para Don Cór, que se inspirava na época em *rappers* paulistas, como os Racionais Mc's e curitibanos, como David Black, Soul Cris, Ativistas ZMDE, Realidade Suburbana e Filhos da Periferia.

Maguila e Don Cór eram jovens da Igreja que se afastaram da comunidade religiosa. Passaram um tempo participando de gangues. A violência imposta no convívio das gangues forçou os jovens a procurarem outros grupos. Quando se encontram na Igreja Quadrangular percebem que “falavam” uma mesma língua, Don Cór apresenta o *Rap* e Maguila o *breaking*. O *hip-hop* une os jovens no seio da Igreja e possibilita a eles preencherem suas produções musicais com conteúdos religiosos. As diferenças por conta da participação em distintas gangues ficam para trás. Através desses indivíduos, duas comunidades distintas se unem: a Igreja Quadrangular e o Movimento *Hip-Hop*.

A história de Crazy L é diferente. Sempre foi um membro da Igreja Batista, nunca se desviou. Ele conta que desde muito jovem sentiu que de alguma forma penderia para a veia artística:

Crazy L: Então eu não sabia como, não sabia se eu ia ser um talvez esportista, não sabia se eu ia ser um jogador de futebol, não sabia se eu ia ser um cantor, não sabia se eu ia ser um... talvez até um ator. Sei lá, um imitador qualquer coisa da arte, mas eu já sabia que ia ser alguma coisa assim, então como eu comecei ouvir muito *Rap*, muito cedo ali com 11, 12 anos, já comecei a arriscar a escrever alguma coisinha ou outra, e já tive uma mínima oportunidade na Igreja, ali domingo de manhã, mas já tive alguma coisa, já tinha influência também do meu tio. Já nessa parte então o meu acesso, digamos assim, o meu acesso ao *hip-hop* foi dentro da Igreja, ouvindo o *hip-hop* cristão né. Eu nunca fui muito ligado a ouvir *Rap* que não fosse cristão, não é meu gosto assim, também né, eu já não sou muito de ouvi Racionais Mc's é que a galera sempre ouve assim tipo, a galera que é do *hip-hop*, a galera sempre ouve muito Racionais Mc's, a galera ouve Facção Central, a galera ouve RZO né há um tempo atrás, e eu já não cheguei a ter a platéia como influência, não tive esse pessoal do *hip-hop* nacional, esse *Rap* nacional que a galera fala eu não tive, tive sim do gospel né, Pregador Luo um pouco de, na época era até Apocalipse 16. Provérbio X, que a gente ouvia bastante da época, um pouquinho de DJ Alpiste também da época.

Sendo um jovem criado dentro da comunidade evangélica, os *raps* que chegaram até ele passavam por um filtro. Eram permitidos apenas aqueles que continham o rótulo *gospel*, isto é, havia por trás dos *rappers* instituições religiosas que de alguma maneira apoiavam suas carreiras e atestavam o conteúdo religioso das letras. Interessante notar que esse filtro não funcionava para o *Rap estadunidense*, pois entre os *rappers* que o influenciavam estavam na lista 50 Cent, Lil Jon, Young Jeezy e Young Dro, nem um deles figura na lista de artistas cristãos, cantam sobre a malícia das ruas, incluindo no caso de 50 Cent apologia ao crime.

Crazy L divide o *hip-hop* em *forma* e *conteúdo*. Para o contexto nacional, onde as letras são compreendidas sem nenhum esforço, o conteúdo é o mais importante. Assim, temos uma divisão entre o *gospel* e o secular. Para o contexto *estadunidense*, onde a letra não é compreendida, a forma passa a ser o imperativo. Dessa maneira, o som do V.C.S. é composto por batidas (produzidas por Crazy L) que são inspiradas em *raps gringos* e letras cujos **conteúdos se propõem a ser religiosos** se misturam a uma linguagem da periferia, como a letra abaixo:

A loucura que Deus botou em mim,

Serve para **confundir os sábios** e lutar até o fim,

Uso a minha inteligência pra poder me camuflar,

O homem diz: “**pregai e vidas erradas transformai**”

**Pra fazer o evangelho se tornar realidade**

***Através do VCS***

Transformar essa cidade,

Mas o louco **escolhido por Deus** pra confusão,

Por que sempre tem um irmão pra se pagar de grandão,

Mas saiba que a humildade não pode se ausentar,

Por que o que hoje esta por cima terá que se humilhar,

Então eu quero ver o que vai acontecer,

Quando como o ladrão voltar qual será seu proceder,

**Eu to seguro então descanso, pois confio no pai,**

Passei por várias, tô de pé, desistir jamais.

O meu nome é Crazy L e **por Cristo sou amparado.**

Tô “firmão” e sigo avante, **sou doido e confundo os sábios.**

*VCS vida eterna é dinastia dos guerreiros, três personagens nas crônicas do queto,*

(Dinastia, V.C.S.)

Além da forma, o conteúdo da letra (sublinhado) mostra uma intenção do grupo em se aproximar da linguagem da periferia. O uso de gírias e termos que aparecem em conversas do dia a dia facilita a comunicação da mensagem. Há também uma aproximação com a cultura de rua quando olhamos para a imagem que o grupo construiu. O estilo de Don Cór, que é branco e por ser tatuador de profissão, apresenta inúmeras tatuagens pelo corpo, incluindo pescoço e face. Seu sobrinho, também de pele clara, apresenta tatuagens pela mão e braço. Maguila, o único negro do grupo, não tem tatuagens visíveis. Todos usam roupas que lembram a cultura *hip-hop* (boné, camisa larga e tênis de basquete ou skate).

Atualmente, Crazy L e Don Cór congregam na Igreja Assembleia de Deus Vitória em Cristo, Maguila continua na Igreja Quadrangular. Durante a entrevista com o grupo, fizemos a seguinte questão: “Como a Igreja Quadrangular recepcionou o *hip-hop*?”



Don Cór: Então, o que a gente conseguiu foi assim, a gente conseguiu abrir a visão do povo mais velho daquela Igreja, de que o *hip-hop* não era algo que tava vindo da rua pra contaminar,

Maguila: Que não era do capeta né (risos).

Don Cór: e sim que era algo, como eu posso dizer, uma estratégia né, é alguns não gostam muito desse termo mais uma isca né, uma isca pra trazer pessoas pra dentro da Igreja, jovens pra dentro da Igreja, naquela época havia alguns jovens dentro da Igreja lutando por alguns objetivos pra que as coisas mudassem ali dentro, que eu sei disso, quando eu cheguei lá os jovens dentro da igreja já tavam enfrentando algumas coisas, algumas dificuldades assim, em relação a visão né, e as pessoas mais antigas da Igreja ainda tinham aquela barreira sabe? E o *hip-hop* trouxe uma força entendeu? Ele ajudou alguns jovens que ainda que já eram,

Maguila: Eles estavam tentando se encontra né.

Don Cór: Eles tavam tentando se encontra e a gente chegou com uma coisa pronta!

Maguila: E algo que ajudou eles a decidirem né.

Don Cór: **Eu vim do mundo, me converti agora e o que eu sei fazer pra trazer as pessoas aqui pra dentro é cantar Rap**, então assim foi organizada já de cara, quando a gente chegou em massa ali, o um **pastor jovem** fez um evento de *hip-hop* que lotou a Igreja... lotou! (V.C.S., 2014)

Em um primeiro momento houve um conflito geracional. Existiam jovens querendo trazer uma música de “jovens” para dentro da Igreja e um grupo de membros mais velhos que não gostou da ideia. Quando um “Pastor Jovem” interveio, dando oportunidade para a apresentação do *hip-hop*, o resultado foi expressivo, “lotou a igreja... lotou!”. Segundo Maguila, eram “mais de 500 pessoas num lugar onde cabia, sei lá 300”. A “isca” funcionou. Os jovens que se apresentaram na Igreja tiveram oportunidade de fazer um “show” para uma grande plateia. Tiveram reconhecimento e se reconheceram como artistas. Nas palavras de Don Cór:

(...) eu cantava *Rap* quando eu era de fora da Igreja, mas eu cantava *Rap* dum lado da rua e quem passava do outro lado não dava nem bola e quando eu comecei a cantar *Rap gospel* né, que eu comecei a dedicar o meu *Rap* pra Deus, e cantar né nas Igrejas e nos eventos *gospel* fora da Igreja, eu percebi que as pessoas tavam prestando atenção em mim e eu me realizei também como artista sabe. (V.C.S., 2014).

## 5.2 ALX: CRÍTICA AO HIP-HOP COMO “MODA”

Essa mesma percepção de realização pessoal também é relatada por Alexandre, mais conhecido pelo seu pseudônimo ALX, 26 anos, jovem branco filho de mãe negra. Esse *rapper* congrega em uma comunidade de origem judaica – Comunidade Messiânica Santuário da Fé – apresenta uma trajetória no *Rap* que passa por Igrejas Evangélicas em Ponta Grossa (interior), Guaratuba (litoral do Paraná) e Curitiba.

ALX participou de seu primeiro grupo de *Rap* na cidade de Guaratuba, Adoradores Mc's. Ele conta que há 12 anos conheceu um *rapper* que fumava e bebia muito. Após a conversão desse jovem, ALX viu uma transformação na vida dele, “e eu fiquei impressionado com a mudança de vida dele e ele me incentivou a andar junto com ele né, e eu pela mudança que ele tinha sofrido falei: pô vale a pena conhecer o que aconteceu com esse cara”. Foi assim que ALX foi parar na Igreja Quadrangular de Guaratuba em seu primeiro grupo de *Rap*.

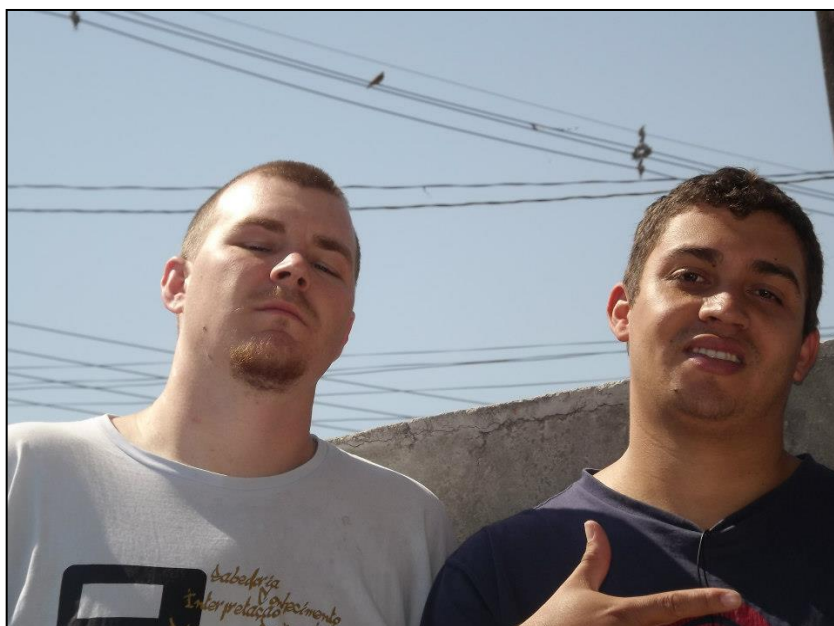


FIGURA 27: ALX (ESQ.), ABSTRATO (DIR.)

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/BSAhBn>)

Depois dos Adoradores MC's, ALX fundou em Curitiba, fazendo parceria com o *rapper* Abstrato, o grupo Obra Prima. Um lugar da cidade que foi importante para a formação no *hip-hop* de ALX foi o “Escadão”, localizado nas escadarias das

Ruínas de São Francisco, no Largo da Ordem. O evento era organizado por Will Capa Preta durante muitos anos, explica ALX, os *rappers* se encontravam para se apresentar e para trocar ideias. Mais que a Igreja, o que esteve presente na construção do *Rap* de Alexandre foi o contexto do Movimento *hip-hop*. As letras de ALX, que não são consideradas *gospel*, focam em questões morais, conforme ele mesmo aponta, “muitas músicas eu não chego a citar Deus, só que eu procuro colocar a questão moral nas músicas”. Ele afirma que ser um *rapper* da Igreja não representa conteúdo religioso, do mesmo modo ser um *rapper* “da rua” não significa isenção da religião.

Acompanhando as transformações da última década no mundo do *hip-hop*, ALX realiza uma crítica contundente:

(...) hoje na mídia **o Rap** não sei se você vai concordar comigo, ele **é um mercado bom**, porque ele atinge muitas pessoas, muitas pessoas gostam. Hoje em dia a TV, através do *Rap*, ela consegue ditar a tendência de roupas né, ela dita isso, então o que eu vejo hoje é uma galera que consome, entendeu? Dentro das Igrejas mesmo é muitas vezes a música de uma rapaziada que eu ouço, por mais que ele seja da Igreja, se intitule como a Igreja, mas daí não fala da Igreja sabe. Ele absorve, absorve tudo que ele vê na TV, se a moda é um Adidas que vai até a metade da canela, ele compra, ele gasta para isso, se a moda é um boné reto que tem um como eu já vi, um sei lá, um homem aranha desenhado no boné é aquilo, se a moda é fazer *dread lock*, o cara vai lá e faz um *dread*, se a moda é se tatuar, a cara vai e se tatua. Então eu vejo, acho que na verdade não só na Igreja, mas a gente tá tocando nessa questão, eu acho que ela tem absorvido muito que a mídia impõe e na época que eu comecei a ouvir era o contrário né, que **o Rap era bem mais político e anti-sistema né, e hoje na verdade ele tá dentro do sistema.** (ALX, 2014).

ALX nos mostra algumas contradições que são resultado do encontro *Hip-Hop* e Religião. Para o entrevistado, o *Rap* tem um papel político, cuja característica principal seria ser “anti-sistema”, isto é, se posicionar contra a sociedade capitalista e seu modelo de produção e acúmulo de riquezas desigual. A mídia, compreendida como extensão dos interesses capitalistas, tem se apropriado da linguagem *hip-hop*, posto que ela chega aos jovens como possibilidade de comunicação. O que ALX ressalta é que alguns *rappers*, inclusive os vinculados a comunidades religiosas, acabam sendo influenciados pelo modelo consumista refletido pela “moda”. O fato

de termos shows de *Rap* sendo realizados em ambientes privados no bairro Batel reflete a interpretação do mercado de ver o *hip-hop* como produto cultural. ALX diz que uma forma de protesto é não participar desses eventos. No entanto, essa é uma questão complexa, pois aqueles que estão envolvidos na organização desses eventos também são sujeitos envolvidos com o MHH, e não deixam de estar promovendo a cultura *hip-hop* na cidade. Na perspectiva de ALX, eles (os organizadores), ainda que seja através do consumismo (moda), estão aproveitando o mercado “pra ganhar em cima dos *boy*”<sup>164</sup>, essa que é a real. Agora se eles vão reverter isso pra periferia? Não sei”.

ALX remete o *hip-hop* à sua postura política e preocupada com os interesses da periferia. Em seu entendimento, a apropriação do *hip-hop* pela religião estaria gerando *rappers* conservadores, mais preocupados com a moda do que com o discurso político. Se da perspectiva da religião é preciso viver “o que se prega”, da perspectiva do *hip-hop* a lógica se repete, o MHH também tem seus “dogmas” e para ALX um *rapper* precisa ter um posicionamento político que seja mais ligado às “raízes” do *Rap*. ALX cita o caso do *hip-hop* em Londrina, “pô, lá os caras eles parecem que são mais resistentes a essa questão do modismo, eles são mais resistentes”. Em Curitiba, nosso informante cita como *raps* de resistência aqueles que são produzidos nas “periferias do centro”, como as letras de Branco Favela, representante da Vila Capanema. Apesar de suas críticas, ALX conclui seu raciocínio afirmando que independente de ser um som das “ruas” ou das “Igrejas”, o importante é “transmitir uma mensagem que vá agregar alguma coisa para alguém, independente se é gospel ou não, se o cara tá transmitindo uma mensagem que agregue alguma coisa pra pessoa eu acho que é valido, entendeu?”.

### 5.3 ZIDANE: INFLUENCIANDO O GUETO

Outro *rapper* importante para compreendermos a relação *hip-hop* e religião é Zidane, 23 anos, líder da Santa Gang. Jovem branco, morador da periferia (Uberaba) na região Sul de Curitiba, faz parte da Comunidade Evangélica Reviver. Ele nos recebeu em sua residência, um sobrado sem acabamentos à beira de um

---

<sup>164</sup> *Boy* é um diminutivo de *playboy*, gíria usada para designar aqueles que têm, ou parecem ter muito dinheiro. O *boy* pode ser exemplo de alteridade aplicado ao *mano*. O primeiro representa os ricos, o centro, o branco; o segundo representa os pobres, a periferia, os negros.

rio. A respeito de sua casa o jovem comentou que foi uma “batalha” conseguir construir naquela área. A rua paralela ao rio foi construída pelos próprios moradores, jogando entulhos à medida que os buracos iam aparecendo. No dia em que fui visitá-lo havia uma carcaça de um carro jogada dentro do rio, o que parecia ser resultado de um desmanche, conforme explicou Zidane. A grande contribuição desse *rapper* foi mostrar-nos como o *hip-hop* se apresentou na vida dele como possibilidade de ressignificação do espaço.



FIGURA 28: ZIDANE (ESQ.) E DOW MC (DIR.) EM APRESENTAÇÃO NA ÚLTIMA EDIÇÃO DA CÉLULA DA RIMA REALIZADA NA SNT (22/07/2013)

FONTE: FACEBOOK (<https://goo.gl/uq1s8n>)

Aos 12 anos de idade Zidane conheceu o *hip-hop* através dos elementos *graffiti* e *breaking*, que foram apresentados a ele por um primo mais velho. Zidane conta que logo se identificou com o MHH, “o que eu mais curti foi que era um algo tipo exclusivo do gueto, tá ligado, exclusivo tipo como se fosse exclusivo nosso, uma classe mais, mais inferior tá ligado”. As palavras escolhidas para essa frase revelam uma consciência de luta de classes, indicando que Zidane compreende que faz parte de uma parcela da sociedade que é inferiorizada diante de outras.

A irmã de Zidane, Gianinni, 19 anos, também participou dessa descoberta do *hip-hop* através do primo deles. Ela conta que, em sua adolescência, sempre

andou na turma dos meninos acompanhando o irmão, o *Rap* para ela sempre esteve presente no cotidiano, se ouvia nas ruas e em casa. Muitas vezes o que se ouvia da boca dos *rappers* paulistas e cariocas era observado como realidade na periferia curitibana, “o que a gente acabou crescendo escutando e vendo é gente morrendo, essas coisas assim, então pra gente é comum isso tudo”, pontua Gianinni.

Não demorou muito para que Zidane passasse de “consumidor” a “produtor” de *Rap*. Ele conta que não conseguia dançar *breaking* e grafitava muito mal, no entanto, gostava de rimar.

(...) rimava sozinho, fazia a letra na minha cabeça pá, tipo o porque, o por que eu vi que isso gerava uma influ... uma **ideologia na mente**, o que eu achei mais massa que gerava ideologia eu lembro o jeito que meu primo falava, **ele não falava como um ser humano normal**, ele não falava como um jovem normal, ele falava como um ativista do *hip-hop*, entendeu? (ZIDANE, 2014).

Essas lembranças de Zidane remetem a um período onde ele deveria ter 13 ou 14 anos (aproximadamente 10 anos atrás). Através das rimas, ele conta que começou a problematizar sua realidade, os “porquês” começaram a aparecer. Essa problematização foi mediada pelo *hip-hop*, inicialmente com o *breaking* e o *graffiti*, que ganharam um discurso na voz do primo de Zidane. A maneira como a realidade era problematizada e configurada fazia o primo parecer alguém “fora do normal”, isto é, que destoava do discurso dos outros jovens que faziam parte daquele convívio social. Zidane aprendeu que o *hip-hop* poderia funcionar como uma ferramenta que ajuda a pensar o mundo, uma forma simbólica que “gerava uma ideologia na mente”.

Zidane lembra que na escola ele era muito bagunceiro, um dia em uma reunião de pais sua professora falou algo como “é ele que cria a ideia na mente dos outros e tal”, aquela frase o marcou, ele afirma que é isso que busca através do seu *Rap*. Por “ideologia” e “criar a ideia” entendemos que ele está falando da construção simbólica da realidade, de uma maneira específica de compreender o mundo que ele sente que deve ser socializada. Esse pensamento faz sentido quando observamos que o cotidiano na periferia envolve muita violência e que, através do *hip-hop*, existe uma possibilidade dos jovens se envolverem com outras atividades que os aproximem mais da arte e da política do que das gangues. Zidane viveu/vive de perto a realidade dos guetos:

(...) a gente não podia dar rolê pra outros lugares aqui por perto, porque a gente era do Carmo, a gente era do Carmo então a gente não podia. E eu moro aqui, então eu não podia sair muito da minha quebrada, porque os pia de lá tinham treta com os pias daqui, tá ligado. E isso era massa, aquele tempo **era massa porque a gente só saía na mão**, a gente só se arrebetava e o máximo que acontecia era um taca pedra no outro, tipo era mó da hora, era um bagulho assim que tipo massa assim, mas aí o tempo vai passando, a gente vai, o negócio vai evoluindo daqui pra cá, armamento todo mundo consegue fácil né, e eu já presenciei já situação né de morte, **situação crítica** assim. (ZIDANE, 2014).

A violência na periferia era compreendida como “natural” ao ponto de Zidane afirmar: “era massa [legal] porque a gente só saía na mão”, a violência só passa a ser encarada como um problema – “situação crítica” – quando os homicídios se tornam realidade através da facilidade com que os jovens conseguem armamento de fogo. O contexto violento influenciou Zidane, ele lembra que nas ruas do bairro presenciou muito a ação da polícia e não concordava com o modo de abordagem adotado por eles. Através da TV ele via nas reportagens que o Comando Vermelho tinha matado policiais no Rio de Janeiro, para Zidane essa seria a saída: “oh se liga na ideia que eu tinha tá ligado, eu queria formar uma guerrilha pá, uns mano armado pá comigo e tipo estourar uns policia pá, mas aqueles safadão tá ligado, aqueles que dão mancada tá ligado”. A repulsa pelo Estado também se refletiu sobre a figura dos políticos, Zidane tinha feito planos:

Esses políticos, presidente, esses manos também, se liga na ideia que eu viajava, eu pensava assim os manos né, faz de conta pá o prefeito de Curitiba, aí eu tinha uma ideia assim, cara, o cara prometeu que ia fazer isso, isso, isso e aquilo, se ele não fizer daí a gente ia e sequestrava alguém da família dele, e falava aí mano, nós quer que você faça aquilo que você prometeu, tá ligado. Essa era minha ideia, e se não fazer nós vai matar o teu parente aqui, tá ligado. É tipo uma ideia muito louca mano, e eu era pequeno que eu tinha essa ideia, tá ligado, tipo viajava nisso tá ligado, viajava nessa fita e por isso eu fui me envolvendo cada vez mais que eu me envolvia com os pias, eu procurava o lado do crime, tá ligado, eu procurava saber quem, quem tinha o acesso ao crime, quem tinha acesso ao tráfico, quem tinha acesso a arma nos pias que eu colava, eu procurava saber porque eu queria analisar como eu fazia pra entrar, eu queria analisar como é ser [do crime] entendeu?

As comunidades influenciam o indivíduo. O contexto de vivência desse jovem (as gangues) criou uma imagem do que seria o mundo e de como ele funciona. Através dessa lógica, Zidane compreendeu que com as “ferramentas” que tinha à disposição (violência, armas, crime), ele poderia tentar “consertar” as coisas que não funcionavam adequadamente (segurança, representatividade política).

De modo inverso, o indivíduo influencia a comunidade. Ao tornar-se *rapper*, Zidane criou a possibilidade de “cantar” aos seus amigos e amigas que existem outros caminhos alternativos à violência das gangues e do crime, como o *hip-hop* e também a religião. O contexto da violência dos guetos estadunidenses, relatada no capítulo 02, também é uma realidade presente nas periferias de Curitiba. E de forma semelhante o *hip-hop* também aparece como opção de cultura, política e lazer. Quando um *Rap* é cantado por um jovem que saiu do mundo do crime sua voz chega até outros que não tiveram a mesma oportunidade ou necessidade. O indivíduo (*rapper*) pode influenciar a comunidade (gangues) que participa ou participava, no caso de Zidane essa influência está intimamente conectada com a religião, pois ele e sua irmã vieram de berço evangélico, conforme ele mesmo conta:

Dalvani: Quando a religião aparece nessa história?

Zidane: **A religião aí aparece em tudo**, nas horas que parece que ela não está, ela está apenas oculta ou esquecida. Porque a gente nasceu em um lar cristão né, evangélico né, vindo da raiz protestante, e tipo, a gente veio crescendo nessa fase né, crescendo no evangelho, e tal. Na minha juventude nessa época que eu conheci o *Rap*, eu dei uma afastada da Igreja, tipo assim, uma afastada de estar numa religião, entendeu?

Dalvani: Da “Deus é Amor”, no caso?

Zidane: Isso da “Deus é Amor”, eu dei uma afastada, de estar indo, de estar frequentando. Aí que eu me envolvi mais fundo né, conheci mais a galera, conheci tudo que eu conheço. A galera que eu conheço hoje em dia foi dessa época que eu me afastei da Igreja. Conheci as festas, as baladas que tinha, conheci o crime, conheci muita coisa nessa época que eu me afastei da Igreja. Mas mesmo eu tando fora da religião é, eu **sabia que eu teria que voltar pra ela**, porque, porque a gente acredita que, que existe algo além dessa vida, tá ligado? A gente acredita que existe um **céu**, que existe um **inferno**, tá ligado?



Segundo Zidane, a religião sempre esteve presente. Interpretamos religião como forma simbólica, entendendo que na fala do jovem o mundo nunca deixou de ser conformado pela religião, pois mesmo estando no caminho diferente do proposto pela Igreja, “sabia que teria que voltar”, posto que a crença em céu e inferno nunca deixou de existir para ele. O ato de “desviar” da religião é ao mesmo tempo o ato de “encontrar” o *hip-hop*. Uma forma simbólica passa a ser substituída por outra, não significando que uma elimina a outra, há uma relação onde as experiências espaciais do sujeito vão favorecendo que sua interpretação de mundo seja hora mediado pela religião, hora mediado pelo *hip-hop*. Zidane nos mostra pontos em comum entre religião e *hip-hop*:

Eu acho que o *hip-hop* forma um caráter em você tá ligado? Se você entra pra uma parte do *hip-hop*, você vai mudar seu jeito de vestir, seu jeito de agir, seu jeito de pensar, seu jeito de agir tá ligado? A religião também é assim, a religião forma um caráter, por um exemplo se você é um mano que fala muito palavrão e pá, se você é um mano que reponde seus pais, se é um mano locão, que beber, fuma, usa droga, a religião vai mudar seu caráter nisso tá ligado? Você vai parar de falar os palavrão, vai parar de responder seus pais, vai parar de beber, de usar droga, assaltar, fazer essas fita, a religião forma o caráter, tá ligado?

Zidane complementa sua fala pontuando que existem religiões que formam um “bom-caráter”, porém, há outras que podem formar um “mau-caráter”. Da mesma forma ocorre no *hip-hop*: **“Tem mano que canta Rap, que tem um caráter pra frente, ele quer mudar a mente da piaçada, que fala não use droga, não rouba, e pá estuda.”** Por outro lado, **“tem Rap que não, tem mano que fala use droga, mate, mate policia assalte, tem que matar os ricos porque, porque eles são rico, tá ligado? Nós tem que roubar os ricos porque eles são ricos e nós é pobre e nascemos pra roubar eles, tipo tá ligado?”**. Existem contradições verificáveis na religião e no *hip-hop* e também entre eles. Essas contradições são percebidas na medida em que o sujeito vai se aprofundando nos dois mundos e procurando os conhecer melhor. Como tratam-se de “formas”, os conteúdos aplicados a elas são os mais variáveis dependendo dos interesses subjetivos dos indivíduos que as utilizam. Pensados assim, *hip-hop* e religião podem formar bons ou maus caracteres, podem ser veículos cuja mensagem pode ser positiva ou negativa

para os jovens. Independente disso, o que enfatizamos é o potencial simbólico na conformação do espaço desses elementos (religião e *hip-hop*), eles são utilizados para ordenar o mundo dando sentido aos fenômenos sociais que rodeiam o sujeito. A noção de comunidade passa a ter efeito quando se observa um determinado grupo como gangue ou galera do *hip-hop*, ou ainda, como Igreja. Para Zidane, dominar essas duas formas de conformar o espaço deu-lhe a possibilidade de criar uma realidade onde *hip-hop* e religião não estão separados.

Dalvani: E o que é o *hip-hop* para você?

Zidane: O *hip-hop* é também um algo que formou um caráter em mim. É o que mudou meu jeito de vestir, que é o jeito que eu me visto até hoje, é o que mudou meu jeito de falar, que é o jeito que eu falo até hoje, é um algo que me proporcionou as amizades que eu tenho, é um algo que proporcionou a mentalidade que eu tenho. E através da minha vida com Cristo, que é o principal de tudo, eu vi que o bem que eu tenho pra mim hoje, se tem uma ponte entre o bem que eu tenho e o *hip-hop*, **o bem que eu tenho, eu vou colocó dentro de um carrinho de mão e atravesso aquela ponte, e levo pro *hip-hop*, que é minhas amizades, que é o meu estilo de vida, entendeu?** O bem que eu tenho, eu passo pra quem tá perto de mim, eu passo pra minha tribo, tá ligado? **A tribo do *hip-hop*, a tribo do Rap**, através do que eu sei fazer que é o *rap*, tá ligado? (...) Só que agora eu colo com eles e **prego uma vida melhor**, não só pra mim, não só pra eles, uma vida melhor pra nossa quebrada, tá ligado? Então **o meu chamado por Cristo é o gueto**, tá ligado? A minha meta é ganha o gueto, tá ligado? Porque eu nasci aqui, eu cresci aprendendo essa ideologia, eu cresci no meio disso, tá ligado?

O *hip-hop* foi apropriado (enquanto forma simbólica) para reproduzir os discursos religiosos através dos *raps* de Zidane. Esse é um “chamado por Cristo”, isto é, nosso jovem entrevistado acredita que tem uma missão de levar a “Palavra de Deus” para o gueto e, em virtude das suas experiências fora do contexto religioso, compreende que isso deve ser feito da maneira como “ele é”, por intermédio das coisas que ele gosta e se identifica, portanto, através do *hip-hop*. O sentido de comunidade está presente na fala de Zidane, podemos perceber isso quando ele fala “a tribo do *hip-hop*, a tribo do *Rap*”. As fronteiras simbólicas entre a comunidade religiosa e a comunidade *hip-hop* se sobrepõem formando um novo contexto que faz todo sentido para o indivíduo que habita esses dois espaços simbólicos. Quando perguntado sobre o que a Igreja ganha com a atuação dele com o *hip-hop*, Zidane

responde: “é algo espiritual, tá ligado? Aí é essa parte que ela ganha, ela ganha almas pra Cristo, tá ligado? Porque aquele espaço que está sendo concedido, tá mostrando pro gueto, o meu pastor mostra pra nós, mostra pro gueto, ei gueto eu amo vocês, tá ligado?”.

Ao falar sobre religião e *hip-hop* Zidane traça um perfil da periferia em que vive. Mostra-nos um espaço onde os jovens buscam por lazer e diversão e não encontram, num contexto onde o crime e a violência são cotidianos e se mostram mais presentes que ações do Estado para evitá-las. O *hip-hop* acaba se oferecendo como opção de expressão artística e política e dá “novos olhos” para aqueles que se dedicam a conhecê-lo, através da rima o *Rap* torna-se fio condutor de mensagens que estão latentes em cada jovem. A realidade passa a ser ressignificada, a periferia começa a ser entendida não mais como território de diferentes gangues, mas sim como uma comunidade que se une em torno de uma cultura, ao mesmo tempo em que a religião é acionada como elemento importante na construção dessa realidade, pois seus preceitos éticos e morais servem de bússola que ajuda na orientação.

#### 5.4 DOW MC: RIMANDO POR AMOR

*“Rap verdadeiro o dia inteiro,  
Primeiramente amor,  
Última opção será dinheiro”.*  
(Dow Mc, Verdades)

Outro *rapper* que utiliza conteúdos religiosos em seus *raps* é Dow Mc, negro de longas tranças *dread locks* que ele diz serem parte do símbolo da resistência cultural do povo negro. Tem uma expressiva trajetória no *hip-hop* curitibano, diferente de Zidane (seu amigo), não se sente à vontade com o rótulo gospel, suas letras falam do cotidiano da rua, de skate, da violência na cidade e outros temas caros ao *hip-hop*. Como sua filiação religiosa está na SNT e Dow é sempre lembrado como pilar importante na Célula da Rima, fica difícil não encarar o seu trabalho como algo ligado ao discurso religioso. Pela mãe foi criado até os 12 anos como participante da Igreja Congregação Cristã, a partir dessa idade, segundo seu relato, sua mãe lhe disse: “eu já te mostrei, se você se perder você sabe que eu te mostrei um caminho”. Essas palavras marcaram Dow, quando adolescente, após um período de experiências “profanas”, assim ele conta: “eu peguei e resolvi entrar

numa Igreja, e falei – a vou ter que me encontrar eu tenho uma fé maior, eu tenho que exercer essa fé – fui lá na Sara Nossa Terra e tal, e a gente começou a fazer um movimento lá dentro”. O “movimento” tratava-se do auxílio na organização da Célula da Rima. Para Dow, voltar a ter uma vida guiada pela perspectiva religiosa fez ele ter mais foco, em suas palavras:

(...)[A religião] **trouxe foco** isso daí né! Mais foco assim para vida, tipo que o *Rap*, o *Rap* é um bagulho massa, uma mensagem massa. Mas o *Rap* é uma mensagem e quando você faz para pensar em, em ganhar dinheiro ou algo do tipo, você fica ali navegando sem sair do lugar. Mas o tipo, **eu ter me encontrado**, trouxe bastante foco pra minha vida, pensar em outras coisas, pensar em **trabalho**, pensar em **casa, família**, trouxe mais esse foco, **comecei a pensar mais**.

Se fazer *Rap* apenas pelo dinheiro não trouxe sentido para as angústias que Dow vivia, a religião, por sua vez, o ajudou a conformar uma outra realidade. Através dela, o jovem encontrou um sentido para o seu *Rap* quando passou a ter mais “foco”, isto é, percebeu que o *Rap* funciona como um veículo que carrega uma mensagem e que esse conteúdo poderia ser sobre trabalho, família e outros assuntos valorizados pela comunidade religiosa. Sendo assim, não precisaria fazer um *Rap* gospel com letras que falem sobre versículos bíblicos e/ou depoimentos de conversão, poderia apenas mostrar como compreende o mundo. Em sua entrevista ele diz, “já vivi bastante coisa ruim de estar envolvido no meio de tráfico, de roubo, 157 mesmo mão armada assim, mas é aquilo, às vezes eu sinto que essas coisas assim, só que eu sinto pra mostrar que eu já passei e não aconselho a ninguém, entendeu?”, seu objetivo é que seu *Rap* ajude outros jovens a evitar determinados caminhos que, de acordo com a sua própria experiência, podem ser perigosos.

No decorrer da entrevista questionamos: se ele não faz *Rap* por dinheiro, qual seria a motivação?

Pelo amor né, pelo amor, pela cultura, eu acho que é muito mais vantajoso. Dinheiro quando a gente morrer vai ficar tudo aqui, tá ligado? Agora uma história ali formada, uma mensagem passada para tal mano, para o mano conhecer esse meio, essa raiz que acontece aqui dentro, tipo... Não tem dinheiro que pague, né cara? Não tem dinheiro que pague e nessa fita quem... quem faz por dinheiro vai morrer tentando, tá ligado? Vai morrer tentando... Quem faz por amor mesmo, vai morrer feliz.

Esse amor pela cultura apontado por nosso entrevistado se reflete em sua biografia. Dow é um multiinstrumentista, cantor, compositor, pintor, grafiteiro, *rapper* e *beatmaker*. Além de sua carreira solo como Dow Mc, também se apresenta como vocalista em uma banda de *reggae* chamada Unification. Tem participação em música com inúmeros grupos que representam o *hip-hop* curitibano e também faz parte do Infinityvoz. A arte, a política, a religião e o *hip-hop* acabam se encontrando na periferia e se espacializando através de jovens como Dow, sujeitos que estão batalhando para entrar na universidade e conseguir um diploma que ateste seus saberes. Para os profetas do *Rap*, o *know how* da malandragem da rua é o certificado que comprova o proceder<sup>165</sup> e a autenticidade dos *raps* e dos *rappers*. Segundo Dow, foi isso que ele encontrou na Sara Nossa Terra:

Ali na Sara mesmo assim, cara foi muito bem recebido assim, tá ligado? Eu cheguei lá já tinha **vários igual eu** assim, **vários manos da rua**, tá ligado?! Então tipo... Nesse momento assim **a Sara Nossa Terra tá mais para o mano da rua do que os manos que cresceu em Igreja**, tá ligado? O bagulho tá forte assim, mais... Tipo discriminação assim cara você vê pouco assim o lá dentro mesmo de, da galera te olhar e falar nossa aquele ali é cabuloso, tá ligado? Tipo é bem difícil hoje em dia, pelo menos no momento em que eu entrei assim não rolou tá ligado? Não rolou, a galera quis mais estar perto do que se afastar, tá ligado?

A estratégia de divulgação do evangelho através do *hip-hop* alcançou na SNT um grupo específico: os jovens da periferia. Dow observou que, quando chegou pela primeira vez na Igreja, encontrou mais “manos da rua” que eram “iguais a ele”. Essa identificação facilitou a construção de novas fronteiras para formar uma comunidade unida em torno do *hip-hop*, só que dessa vez ao invés “da rua” a comunidade tinha como procedência a religião. Dessa forma, *hip-hop* e religião se entrelaçam nos *raps* e na vida de Dow Mc, que procura por meio da sua arte expressar como vê e compreende o mundo ao seu redor.

---

<sup>165</sup> Proceder é um termo vinculado a grupos típicos da periferia das cidades, de acordo com Pereira (2010b, p.160): “A noção de proceder remete a dois significados: o de procedência (de origem, de proveniência) e o de procedimento (de modo de portar-se, enfim, de comportamento)”. A procedência diz respeito a vir/ser da periferia, conhecer a rua. O procedimento é o comportamento esperado de alguém que conhece a cultura das ruas.

## 5.5 INTHEFINITYVOZ: METÁFORA DAS RUAS

Dow não está sozinho nessa tarefa de expressar o “eu” para um “nós”. Junto dele no Inthefinityvoz está Thestrow, que é, com certeza, dentre os nossos entrevistados, aquele que guarda as maiores contradições entre *hip-hop* e religião. Entrevistá-lo não foi fácil, marcamos três encontros, mas infelizmente tivemos que desmarcá-los em cima da hora, ou ele não conseguiu aparecer, pedindo desculpas pela falha e sendo solícito em remarcar um novo horário. Thestrow é branco e cheio de tatuagens pelos dedos, mãos, braços e pescoço. Tem longa história no cenário do MHH curitibano, participa de grupos antigos, como o Mentekpta, faz dupla no Inthefinityvoz com Dow Mc e, além de sua carreira solo, tem outro projeto paralelo chamado 3º Imundo. Abusa da poesia e das metáforas em suas composições. Nossas conversas sempre foram marcadas por um tom de eruditismo.

O álbum do Inthefinityvoz, lançado em 2013, traz os contrastes de letras que não falam da Bíblia, mas são banhadas por conteúdo religioso. Para a gravação do DVD<sup>166</sup> do grupo, o site paranashop.com.br descreveu-os com maestria:

Grupo de *rap* curitibano que surgiu de uma junção de dois MC'S Dow Raiz e Thestrow, no ano de 2012, ambos já realizam seus trabalhos paralelos no cenário do *rap* a mais de 10 anos, em grupos e coletivos paralelos. A intenção de criar o “Inthefinityvoz” partiu de um princípio conceitual; unir batidas pesadas, letras impactantes e metáforas, as métricas versadas da dupla são bastante diversificadas e rápidas, porém, sempre líricas. Por se tratar de um dueto subversivo as apresentações dos mesmos são executadas de máscaras de gás lacrimogêneo, dando ênfase ao tudo do disco “Da extinção, há existência”. A conclusão do primeiro CD demorou cerca de um ano, gravado e masterizado no estúdio “Sombraz”. O grupo conta também com a participação de um DJ. As performances de apresentação são inusitadas e sempre bem elaboradas com muita interatividade com o público. No ano de 2013 o grupo Inthefinityvoz participou de um evento chamado “Prêmio Paraná Hip-hop”, premiação a qual são selecionados os destaques do estado nas quatro modalidades do movimento hip-hop. (Break, Graffiti, DJ, Rap), a primeira fase de votação é on-line através do site e a segunda fase é na premiação é feita no teatro da reitoria de Curitiba, com votações de jurados e nesta edição de 2013, o Inthefinityvoz participou e conquistou a premiação levando as duas categorias, Disco do ano e melhor Grupo do Paraná. O lançamento do disco foi em Ponta Grossa, na

---

<sup>166</sup> Tivemos oportunidade de prestigiar a gravação que ocorreu no Teatro Paiol no dia 06/03/2014. O DVD na íntegra está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=IPhO9b37HiE>

sequência tiveram cinco shows em Curitiba. O grupo já conta com um público alvo e fiel, sempre presente nos Shows e intervenções sendo eles ouvintes que se identificaram com a metodologia da dupla em passar as mensagens rimadas.

Três coisas são importantes de serem notadas no texto acima: 1) o texto não faz referência à questão religiosa, presente no conteúdo das letras; 2) o grupo ganhou duas categorias na premiação Hip-Hop Paraná 2013; e, 3) o grupo se apresenta com máscaras de gás lacrimogêneo.

O fato da questão religiosa ser suprimida se deve à imagem que o grupo cultiva. A religião deve ser vista pelos atos e ações dos Mc's, mais do que pelas letras que cantam (como bem descreveu ALX no capítulo 3). Mesmo com essa estratégia, a faixa 7 do álbum é finalizada com a oração do Pai Nosso, algo que deve ser levado em consideração, pois é difícil encontrar esse tipo de expressão religiosa em letras de *raps* seculares.



FIGURA 29: GRUPO INTHEFINITYVOZ

Fonte: FACEBOOK (<https://goo.gl/alPNQM>)

As máscaras dão o tom de originalidade e criatividade ao grupo (figura 29). São uma metáfora muito pertinente. Na gravação do DVD do Inthefinityvoz, Mc's e DJ se apresentaram com macacão e máscaras. O cenário lúdico e as intervenções artísticas durante a apresentação insinuaram que os artistas seriam seres

alienígenas que trazem uma mensagem para a humanidade. Daí o ponto de a metáfora poder ser interpretada como “não pertencemos a este mundo”, o macacão e a máscara buscam a proteção do mundo “sujo e corrompido” pelo pecado. Interpretamos a brincadeira como a busca da santificação, conforme prega a missão da SNT. Perguntando a Thestrow, em nossa entrevista, sobre a validade dessa interpretação para as máscaras, ele nos disse:

Faz total sentido, é por aí mesmo. Então, nas Células [da rima] que eu presenciei, chegamos a um debate lá de que não era viável assim que talvez. [toca o telefone] (...) Pra relembra lá da Célula que eu presenciei e do debate e tal, é uma regra que determinaram que não poderia vincular a mensagem divina no mundo, com o mundo assim. Falam que talvez não é viável que quem participa de reuniões, assim: de orações, Célula da Rima, de Células, encontros e cultos, não tem porque fazer som no mundo. Mundo que eles falam é da Igreja pra fora. Lembra que eu falei pra não se conformar e não achar que determinada coisa deve ser aquilo e ponto final. Não pra ser *discordiano*, mas é que a vida é muito curta pra só dizer sim pra tudo. Um não às vezes não é negativo, é uma busca de outro sim. Eu pensei nessa vez que o debate estava rolando sobre isso, de quem faz música ou qualquer outro tipo de atividade no meio religioso que seja, não pode participar de atividades fora. Eu penso, mas a parada não é uma busca de vidas, restaurar vidas, passar uma mensagem de reflexão pra quem tá perdido? Não é pra restaurar alguém que está desorientado? Ou tá num mundo que é sujo, que é: prostituição, drogas, traição, mentira, rua, violência, e tal? Então, eu acho que é lá que estão os entre aspas os “doentes”. Se eu ficar só dentro aqui de onde já tem proteção, um casulo, um campo de positividade... eu vou estar com vontade de querer passar pra quem precisa disso. Eu não posso ter medo de ultrapassar essa barreira sabe, de ir além sabe, daquele lugar que determinam como propício pra eu e meus amigos participarem *com o Rap em si*. Eu acho que tem que ir onde tá a ferida sabe, é lá que a mensagem vai fazer sentido. Aqui ela só vai ficar pairando no ar pra nós mesmos. Chega a ser egoísmo. Tem pessoas que com uma simples frase, às vezes ela volta pra casa com outra visão daquilo que ela vem fazendo, ou vai querer fazer, pelo menos a reflexão é importante sabe. A máscara é mais ou menos isso. (THEO, 2014).

A fala do nosso interlocutor possibilita-nos refletir sobre como o *hip-hop* torna-se importante para o sujeito religioso. Ele divide sua realidade, partindo da religião, entre “Igreja” e “mundo”. Sugere que o *hip-hop* seja uma linguagem que faz parte do “mundo”, ao ser falada, as pessoas que “precisam” ouvir (os “doentes”) compreendem e dão atenção ao que está sendo dito. Pensado assim, para Thestrow



não faz sentido que o *Rap* fique restrito aos templos religiosos, pelo contrário, ele precisa estar do lado de fora funcionando como um farol que indica o *hip-hop/a igreja* como porto seguro, assim os “desorientados” poderão vislumbrar um novo caminho a ser seguido.

Essa reflexão ajuda-nos a pensar o gospel. O *Rap* gospel tem a preferência por focar em sua comunidade evangélica. Usando comunidade na perspectiva de Cohen, podemos dizer que as fronteiras simbólicas do gospel são fixadas na instituição Igreja, sendo orientadas por ela. Quando falamos do grupo “Inthefinityvoz”, algo diferente aponta.

A proposta desse grupo está mais próxima de uma “apologia ao cristianismo” do que de um proselitismo religioso preocupado com dogmas institucionais. Dizemos isso porque a letra dos *raps* não é marcada por pedidos de conversão, mudança de vida, ou apelos para que o jovem siga a Bíblia (o que é comum em letras gospel); a proposta do grupo é mais sutil em termos de apelo evangélico, apresenta críticas políticas e sociais, sem, no entanto, deixar de indicar que o “mano” precisa estar atento às questões espirituais. No trecho da letra “Cada coisa”, os *rappers* mostram um pouco da poesia de suas letras, notamos a preocupação levantada quanto ao respeito aos pais e desapego na vida passageira, trechos negritados abaixo.

(...) segue-se assina-se os contratos dos imortais  
La policia carniça valores são surreais  
Onde tudo vira bosta quando a aposta é demais  
**Tem nóinha na linha dando as costas a seus pais**  
São sem perspectiva mais um brinquedo da lego  
Nação televisiva controlada por um cego  
No pulso crava-se prego  
Monotonia fraca  
Histórico ilusório nasce simbólico e mata  
**Pois o céu vai se abrir e a terra racha**  
**Diante de tudo isso aqui não vamo nada leva**  
(Inthefinityvoz, Cada coisa)

O público para o qual Inthefinityvoz aponta suas caixas de som é a rua, a periferia, os manos e as minas que precisam ouvir a mensagem. O alvo é fora da Igreja. Daí o contexto de suas letras que não focam em mensagens bíblicas, mas em “ideias” compartilhadas pela cultura de rua onde estão presentes elementos como a violência policial e a crítica à mídia e política. Na letra “Crédito ou débito”, encontramos um trecho onde se canta: “(...) profeta que se afeta comprando a oferta direcional/ colecione, selecione a necessidade carnal/ é o céu que olha, o Deus que chora/ filho que implora por um novo agora (...)”, os *rappers* do Inthefinityvoz procuram enxertar em letras corrosivas, onde exploram os problemas da sociedade capitalista, trechos de reflexão com fundo espiritual. Dentro de contexto bíblico, encontramos um trecho da letra “Mensagem alquimística”, que diz “(...) que morra Sodoma e Gomorra, corra sem olhar pra trás/ vira pedra quem olhar, ouça a voz e terá paz”. A letra cuja reflexão de teor espiritual é mais expressiva chama-se “Alma e corpo”, na qual os *rappers* cantam:

Alma e corpo,  
Separados morto,  
Se parados morto,  
Sem alma no corpo  
Vivo eu não vivo  
Sem alma no corpo  
Sobrevivendo morto atrás do meu invisível objetivo.  
Alma e corpo,  
Separa dos morto,  
Separados morto,  
Sobrevivendo morto atrás do meu invisível objetivo.  
Só por que ela é transparente e não aparenta ter idade  
Não quer dizer que não exista nem sinta as necessidade  
Vive dentro da gente, inocente do que nem sente  
Se mantém a vontade,  
*Memo tando* descontente ela sabe o que quer (...)  
(Inthefinityvoz, Alma e corpo)

A mensagem tanto no contexto religioso quanto no *hip-hop* tem importância central. Para a religião cristã, a “mensagem” seria a palavra de Deus, contida na Bíblia. Para o *hip-hop*, a “mensagem” é o grito da periferia que pode ter os mais variados sentidos (em geral encontra-se no protesto). No *Rap*, a “mensagem” varia com o estilo e a intenção do grupo que canta, podendo ser desde a apologia ao crime e ostentação a teorias sócio-combativas bem elaboradas.

Nos temas abordados pelo Inthefinityvoz encontramos tudo muito misturado, sendo difícil enquadrar os artistas no *Rap cristão* ou *secular*. Em contrapartida, temos o exemplo do grupo de *Rap Gospel* Servos Mc's, formado por Mc Weverton e Mc Bezinho, backing vocal Ariana, Mc Israel Cantares e Dj Style. Os jovens negros da periferia de São José dos Pinhais (cidade da Região Metropolitana de Curitiba), produzem letras que trazem uma relação complexa entre religião e *hip-hop*, e mesmo se considerando um grupo *gospel*, é notável em seus *raps* uma vivência “das ruas”. A letra abaixo é um dos muitos exemplos passíveis de se verificar essa espacialidade que engloba religião e *hip-hop*.

(...)

- 1 O alvará que não reduz a pena de dez anos, de quem tá trancado e sem visita da família.

Uma página rasgada nos Salmos, pra quem viu o inferno se despedaça a armadura.

Coroa de flores, caixão da prefeitura, na via dolorosa onde seu sangue foi espirrado.

Enquanto o cão de farda que chibata é condecorado.

- 5 A milhão chicote estrala só quem crê entende. Com a mão furada, esponja com vinagre mata a sede.

No clic clec, no gatilho ou na martelada, sangro com a vitória três dias depois.

Já não dava. Humilhado até chorou por um dos seus. Não revidou os farda, mas creu até o fim em Deus.

Sem Deus ninguém é nada, sem fé não dá em nada.

Só o príncipe das trevas e potestades dá risada. Legião, seis mil demônios esfarela família, sempre tem um pra acha, que não dá nada e nem vira.

- 10 Morte de cruz, de pipoco ou de facada, tanto faz, não dá nada se tiver o seguro da alma.

A salvação, a fé de passar na fornalha. De cana aberta 5g que chapou a lata. Caminho largo, passagem facilitada.

Gravata boliviana, comando corta a cabeça à faca.

Só um venceu e foi coroado, sepultado, ressuscitado, jorrado sangue imaculado.

Sem pecado, pois armadura aos filhos seus, pra ser unção e herdeiro do trono Deus.

(...)

15 Eu quero o fogo, mas o fogo da unção do Senhor. Que liberta, que toca, que arrepiam na alma, coração aberto pra receber a palavra.

Quem nos viu, quem nos vê, vibram as Izabel, De degrau em degrau subindo a torre de Babel.

Com a armadura de Cristo, pra lutar a pique e Golias, mas a fé de Davi pra vencer o pai da mentira.

Longe de tudo que atrasa e destrói a tua casa.

Hoje o delito é cantar Rap, louvar a Deus em meio as traças, as pragas, as maldições e as profecias. Que se cumpram a palavra e a vontade do Messias.

20 Senhor tem compaixão de nós, Altíssimo, que nos seus servos liberam unção do Espírito vivo.

Corta os laços malignos, ele te serve no fronte. Por aquele que transpirou sangue, no monte.

Inimigos do mundo, inimigo da carne, combatente na guerra em meio as tempestades.

(Armadura Espiritual, Servos Mc's)

Na letra vemos citações que remetem a uma reflexão inspirada no *hip-hop*, isto é, dar voz e visibilidade aos excluídos. O *Rap* fala dos presos (verso 1); da violência policial (verso 4); dos viciados em drogas (verso 11); também cita a violência dentro dos presídios, referindo-se ao poder do “Comando”<sup>167</sup> (verso 12). Todas essas correlações evidenciam uma espacialidade intimamente ligada a um espaço de violência, marginalidade e exclusão. Toda a carga negativa e pejorativa que pode ser atribuída a essa realidade é transfigurada através da poesia do *hip-hop*. Na letra esse contexto versa ao lado da religião, tudo se torna potencialmente alvo de mudança através da possibilidade de pertencimento a uma nova comunidade (no caso, a Igreja). Os versos 06, 07 e 08 nos mostram o vínculo

---

<sup>167</sup> Comando pode referir-se aqui ao PCC (Primeiro Comando da Capital), ou ainda ao CV (Comando Vermelho). São consideradas as maiores facções criminosas do Brasil, agindo dentro e fora de presídios. Lembramos que o *rapper* Zidane foi influenciado, via TV, pela violência do Comando Vermelho.

religioso e as possíveis vantagens de mantê-lo, “sangro com a vitória três dias depois”. Do mesmo modo, o verso 10 diz: “Morte de cruz, de pipoco ou de facada, tanto faz, não dá nada se tiver o seguro da alma”. Duas espacialidades distintas são apresentadas, uma revela os perigos e consequências de um “caminho largo”, onde a “passagem” é “facilitada”. Outra nos mostra uma experiência de fé de alguém que crê na existência de uma força superior que pode auxiliar em meio a todas as dificuldades (versos 20, 21 e 22). Nossa interpretação é que religião e *hip-hop*, duas formas simbólicas, sintonizam-se e espacializam-se plasmando de novos sentidos o mundo, através do *Rap*.

Essa mistura entre “mundo” e “Igreja” ou “*hip-hop*” e “religião” também está presente nos espaços que se abrem para o *Rap* na cidade de Curitiba.

Entendemos que a Célula da Rima foi uma proposta que deu certo, tanto para a Igreja quanto para o MHH curitibano. Quem ganhou foram os jovens que gostam dessa cultura, pois encontraram bons shows sem precisar pagar nada, o incentivo dado aos iniciantes também é um ponto central na célula, pois muitos jovens encontraram coragem para escrever e expor sua poesia nas letras de *Rap*. O conteúdo religioso é subjetivo, depende da opção do indivíduo em seguir os caminhos propostos pela Igreja escolhida, mesmo sendo um *hip-hop* nascendo em contexto religioso, essa não é uma questão determinística para o conteúdo das letras, notamos isso ouvindo os trabalhos do *rapper* e membro da SNT Dow Mc. Do mesmo modo, *rappers* mais distantes da instituição religiosa, como Thestrow, por exemplo, apresentam rimas com reflexões existenciais, espirituais, conectadas com aquelas perguntas classicamente perseguidas pela religião: quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É comum escutarmos que um trabalho nunca chega ao fim, apenas acaba o tempo de redigi-lo. Dessa vez, não seria diferente. Finalizar uma tese traz uma sensação de satisfação e ao mesmo tempo muitos questionamentos sobre nosso ofício de fazer perguntas e investigar respostas. Será que eram as perguntas corretas? Será que as respostas estão satisfatórias? Irão compreender essa redação? E se o método fosse outro? Pensar sobre a trajetória da pesquisa também é pensar a respeito de nós mesmos. E repensar tudo nas considerações finais é, em certa medida, criar novos sentidos para aquilo que fizemos. Talvez por isso seja algo tão difícil e necessário. Então vamos lá.

Foi dito no início do trabalho que o objetivo geral seria *compreender como o hip-hop interage, altera e se funde com a religião, resultando em novas conformações simbólicas do espaço percebido*. Vimos, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, alguns exemplos dessa interconexão nas letras de *Rap* e nos relatos da biografia dos jovens *rappers*. Essa percepção espacial está mais pautada no simbólico do que em uma base material. Quando os jovens falam de cidade, periferia, rua e Igreja não são apenas a espaços físicos que se referem, são, sobretudo, construções da imaginação, experiência e emoções. Essa posição não significa negar a materialidade imediata da realidade, o que afirmamos é que o que realmente institui sentido às coisas são as *formas simbólicas*, é uma ação de nosso intelecto. Nós projetamos o que está dentro de nós sobre o mundo material, preenchendo-o de sentido. Podemos fazer isso utilizando a lógica da ciência, a mística do mito, os mistérios do sagrado impregnado na religião, ou, como fazem nossos *rappers*, abraçando a metáfora da periferia através do *hip-hop*. Pensando no encontro *hip-hop* e religião como um fenômeno que acontece no campo do simbólico, desenhamos um cenário que é simultâneo, interdependente e relacional.

A fenomenologia cassireriana, método trabalhado por Gil Filho (2008) dentro dos limites da Geografia da Religião, mostrou-se aqui uma importante ferramenta para perceber os múltiplos significados contidos por trás da materialidade bruta dos fenômenos. Através dela, chegamos às comunidades de sentido, isto é, aos grupos que compartilham um mesmo senso de espaço simbólico, configurado por meio de

uma linguagem que existe enquanto conteúdo da forma simbólica. Essas comunidades de sentido colaboram na construção/desconstrução da produção de novos sentidos, o nós formado pela junção dos diferentes indivíduos influencia na formação individual – a Igreja, recortada no exemplo da Célula da Rima, interfere na ação e (form)ação dos jovens, bem como o indivíduo (figura do *rapper/profeta*) exerce a influência de seu carisma sobre toda comunidade, revelando a estreita conexão no equilíbrio da relação nós-eu.

Ressaltamos que todos os jovens, entendidos aqui como “profetas do *Rap*”, se apresentaram na Célula da Rima, então tal espaço foi um ponto de conexão importante entre *hip-hop* e religião, no entanto, essa relação não se limitou exclusivamente à Igreja. Os “profetas do *Rap*”, *rappers* que tratam de religião no conteúdo de suas letras, levam esse tema para as ruas, para os shows, para o centro e para as periferias, fazem o seu som circular pela *internet* podendo atingir o mundo todo. Pelo fato de serem *rappers* com uma história nas ruas, são bem aceitos pela comunidade *hip-hop* e, como tratam direta ou indiretamente de conteúdos religiosos, éticos ou morais, são também aceitos dentro das Igrejas. As Igrejas aqui mencionadas fazem parte do grupo das comunidades evangélicas neopentecostais, mais especificamente aquelas que se propõem a criar estratégias de evangelização voltadas para o público juvenil. Para essa finalidade de angariar uma membresia juvenil, o *hip-hop* mostrou-se como uma estratégia de sucesso, revelando que a “linguagem da periferia” alcança a atenção de jovens nos mais distintos espaços da cidade – da periferia ao centro.

Como já apontado por Zanfagna (2011), as “*geographies of conversion*” também se cruzaram aqui com as biografias da conversão e, do mesmo modo, a música pesou como elemento importante na construção dos “mundos simbólicos”, isto é, da transformação dos espaços da cidade como da transformação dos indivíduos que a habitam, posto que, para além do espaço material, o *hip-hop* perpassa a vida dos indivíduos. Dizemos *geografia da conversão*, pois compreendemos que esses jovens continuaram a ir aos mesmos espaços que iam antes da vida religiosa, mantiveram seus amigos, suas roupas e muitos hábitos culturais, incluindo andar de skate, jogar basquete, fazer tatuagens e cantar *Rap*. No entanto, partindo dessa nova relação que se instaurou, os seus espaços foram conformados, passando a ser encarados como possibilidade de evangelização.

Concomitante a essa mudança, na perspectiva espacial houve a mudança pessoal, pois, fazendo parte de uma comunidade religiosa, seria preciso dar exemplo de ética e moral. Aqueles que não o fazem correm o risco de serem “mal vistos” tanto pelo Movimento *Hip-Hop* quanto pela Igreja. Podemos citar o exemplo do *rapper* Zidane, que criou uma “Santa Gang”, através dela ele canta *Rap* e evangeliza, sendo conhecido nas “quebradas” e também nas Igrejas. Do mesmo modo, o *rapper* Dow Mc torna-se marcante no MHH pela sua presença em shows, na rua ou em casas noturnas, sempre mantendo seu estilo ascético.

Esses jovens “profetas do *Rap*” desenvolveram uma linguagem e uma maneira de ser onde *hip-hop* e religião tornam-se uma única realidade, alargaram um senso de si que não só explora, mas também explica suas próprias circunstâncias. Compreendendo melhor quem são conseguem compreender melhor as comunidades em que vivem.

Quando um jovem *rapper* experimenta a conversão religiosa, ele passa por uma experiência que, para alguns, envolve um sentido sobrenatural de salvação, para outros, interpela um conjunto diferente de oportunidades envolvendo um conhecimento/linguagem (forma simbólica) diferente que orienta a sua vida no aqui e no agora a partir de um *ethos* religioso. Essa nova forma de ver/pensar o mundo se reflete na conformação de espaços que podem ser ressignificados, nas palavras de Cassirer, *novas realidades são construídas*. Esses espaços simbólicos criam espacialidades através do *Rap*, que são passíveis de serem observadas e absorvidas por outros jovens.

Religião é um campo aberto onde tudo pode acontecer, até mesmo o *hip-hop*. Religião e *hip-hop* partilham de isonomia, pois ambos podem oferecer um “sentido para a vida”, um código que ajuda a plasmar a realidade conformando espaços de significação, ambos são esforços para tornar a vida mais significativa. A religião sempre tratou das questões fundamentais da existência humana (de onde viemos? Para onde vamos?). O *hip-hop*, por sua vez, não tem os mesmos objetivos, mas parte de um princípio semelhante, procura compreender nosso lugar dentro do contexto desse mundo. Assim, notamos um campo de possibilidades aberto, apresentando-se como linguagem, através da qual diversas questões complexas podem ser exploradas, inclusive as de cunho religioso.



Nossas entrevistas indicam que os indivíduos que optam pelo *Rap* Cristão tornam-se elementos importantes em suas comunidades (tanto no Movimento Hip-Hop quanto na Igreja). Seu destaque para o MHH é sua conduta, pois procuram viver aquilo que acreditam, então evitam bebidas alcoólicas, fumo e atividades ilícitas. São respeitados pelo que demonstram acreditar. É notável a influência do Eu na relação entre eles e a comunidade que participam, são exemplos a serem seguidos ou negados. Para a Igreja, são indivíduos proeminentes, pois desempenham um papel fundamental para a comunidade enquanto evangelizadores que atuam nas periferias dos centros urbanos, chegam onde os pastores e diáconos mais velhos têm dificuldade de chegar. Falam a língua que os jovens entendem. Agregam valor à mensagem cristã utilizando-se da forma *hip-hop*. O fenômeno “Célula da Rima” é um bom exemplo de como essa estratégia funciona muito bem, em algumas semanas um grupo de dez jovens se ampliou para duzentos integrantes.

Não podemos deixar de destacar a conformação simbólica do espaço na relação *hip-hop* e religião, entendemos que ela perpassa as espacialidades de ambos, isso se torna evidente ao escutarmos as histórias de vida dos *rappers*. *Para o grupo V.C.S., o que se tornou mais significativo nesse encontro hip-hop e religião foi encontrar o espaço que permitiu desenvolver seu potencial artístico.* Encontraram uma ponte que une gosto musical e profissão de fé, o púlpito também se transformou em palco. Mesmo que se apresentem na rua, levam com eles a mensagem da Igreja. Para esse grupo o *Rap* funciona como uma válvula para liberar seu potencial artístico e também como veículo de evangelização das “quebradas”.

Já para o *rapper* ALX, o encontro *hip-hop* e religião significa impregnar as letras de *Rap* com reflexões morais. No ponto de vista dele, não é necessário ser gospel ou citar mensagens bíblicas na letra, o importante é fazer aquele que ouve o som pensar sobre sua própria vida e suas ações. ALX defende um *Rap* com função política e social, cuja principal característica é o discurso sócio-combativo, que grita contra todos os tipos de desigualdade encontrados na sociedade. Sua preocupação central encontra-se em manter essas características vivas, seja cantando na rua ou na Igreja, para ele, o *Rap* não pode ser conservador. *De acordo com o rapper ALX, a percepção de espaço é marcada pela lógica de alguém que procura ver as desigualdades e fazer as pessoas pensarem sobre elas, a religião entra nesse*

*cenário como a condutora das reflexões éticas e morais, a bússola que guiará para o caminho certo ou errado.*

O *rapper* Zidane, por sua vez, fala de dentro da periferia para a periferia. De dentro da Igreja para a Igreja. Guarda uma relação espacial muito estreita entre a rua e a comunidade religiosa. Sua biografia revela contato com crime e violência desde muito cedo, as gangues das quais participava nesse período são ressignificadas após seu encontro com a Igreja e com o *hip-hop*, ele funda sua própria “gangue” e a nomeia de “Santa Gang” (grupo de *Rap*). *A percepção espacial de Zidane é marcada pelo hip-hop que institui o significado de orgulho por pertencer à periferia, orgulho que é redobrado por ser um jovem da periferia que prega o evangelho. Para ele, a periferia é seu espaço de vivência e o hip-hop sua forma de expressão.*

Os *rappers* Dow Mc e Thestrow nos mostram como o *hip-hop* desponta na periferia como possibilidade de unir arte, política e religião em metáforas que afloram os sentidos poéticos da vivência da rua. *Conforme ambos, a construção do espaço é concebida através da possibilidade de expressão artística e metafórica oferecida pelo hip-hop. O espaço vivido é, para eles, matéria prima para construções artísticas que envolvem máscaras, graffitis, beats e raps.* Nessas composições procuram explorar aquilo que há de mais significativo em suas experiências, com destaque para elementos como a conscientização, a diversão, a rua e a religião.

Olhando para essas vivências, constatamos que a relação *hip-hop* e religião nos leva a compreender que existem maneiras específicas de fazer *Rap* e de compreender a religião. O conceito de *forma simbólica* foi muito útil na função de indicar que o *hip-hop* é um espaço de liberdade de expressão, onde se desenvolvem discursos sócio-combativos, conservadores, religiosos e até mesmo alinhados à indústria musical. A grande pluralidade e diversidade desse movimento se relaciona com os indivíduos que, partindo de suas próprias biografias, utilizam o *hip-hop* para conformar o mundo que habitam através de sentidos/significados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Escrita, 1994.

\_\_\_\_\_; BRANCO, P. P. M. (orgs). **Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo: Instituto Cidadania, Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

ABRAMOVAY, Mirian et al. **Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília**. Rio de Janeiro: Geramond, 1999.

ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do Reggae**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ALIM, H.S.; TEK, H. "The Natti Ain't No Punk City": Emic Views of Hip Hop Cultures. **Callaloo**, Volume 29, Number 3, Published by The Johns Hopkins University Press. Summer, 2006, pp. 969-990.

ALVES, Adjair. **Cartografias culturais na periferia de Caruaru: Hip hop, construindo campos de luta pela cidadania**. 126f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

ALVES, Rubem. **O que é religião**. Vol. 5. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ANDRADE, Eliane Nunes de. **Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo**. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da USP, 1996.

ARNS, Paulo Evaristo. **O que é igreja**. Vol. 5. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BARREIRA, César et al. **Ligado na galera. Juventude, violência e cidadania na cidade de Fortaleza**. Brasília: UNESCO, 1999.

BECKER, H. S. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade: tratado da Sociologia do Conhecimento**. 14ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997. (1ª ed. 1985)

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOHNSACK, Ralf. **Rekonstruktive Sozialforschung**. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung. 6ed. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2007.

BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. v. 2, nº 1 (3), p. 68-80, janeiro-julho/2005.

BUARQUE, Cristovam. **O que é apartação**: o apartheid social no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção Primeiros passos)

CAMPOS, Leonildo Silveira. As origens norte-americanas do pentecostalismo brasileiro: observações sobre uma relação ainda pouco avaliada. **Revista USP**, São Paulo, nº67, setembro/novembro 2005. p.100-115.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Rio de Janeiro: Editora EDUSP, 2005.

CAPALBO, C. Espaço e Religião: uma perspectiva filosófica. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p.219-229.

CARDOSO, Diogo da Silva. **Underground Cristão**: a construção geográfica de uma cena religiosa jovem alternativa. Porto Alegre: Liro, 2011.

CARDOSO, Marco Antonio (Org). **A Magia do Reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1997.

CARDOZO, Carlos Eduardo. Fé em Deus, pé na tábua – pertença religiosa e participação social das juventudes. In: OLIVEIRA, T. R. de; GONTIJO, C. R. B.; CASTRO, C. L. F. de; (Orgs). **Políticas Públicas de Juventudes**: contextos, percepções e desafios da prática. Barbacema: EdUEMG; Belo Horizonte: UFMG/FPP “Tancredo Neves”, 2010. p.75-96.

CARMONA, Matthew. **Contemporary Public Space**: Critique and Classification, Part One: Critique, Journal of Urban Design, 15:1, ROUTLEDGE: London, 2010, p.123-148.

CAROLINA, Áurea; DAYRELL, Juarez. Juventude, produção cultural e participação política. In: LIMA, Rafael Pereira (Org). **Mídias comunitárias, juventude e cidadania**. 2 ed. revista e atualizada. Belo Horizonte: Autêntica/ Associação Imagem Comunitária, 2006.

CARRANO, Paulo. **Os jovens e a cidade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

CARVALHO, Tatiane Valéria Rogério de. **A identidade do movimento hip-hop curitibano a partir da análise do discurso de letras de música de rap**. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2011.

CASSIRER, Ernst. **Filosofia das Formas Simbólicas I** – A linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (1ª ed. 1923)

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas II** – o pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (1ª ed. 1925)

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas III** – fenomenologia do conhecimento. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2011. (1ª ed. 1929)

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006. (1ª ed. 1925)

\_\_\_\_\_. **Las ciencias de la cultura**. Trad. de Wenceslao Roces. 2 ed. México: FCE, 2005. (1ª ed. 1942)

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o Homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (1ª ed. 1944)

\_\_\_\_\_. **Antropología filosófica**: introducción a una filosofía de la cultura. Fundo de Cultura Económica: México, 1967a.

\_\_\_\_\_. El language y la construccion del mundo de los objetos. In: DELACROIX, H.; CASSIRER, E.; GOLDSTEIN, K.; y otros. **Psicologia del lenguaje**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1967b.

\_\_\_\_\_. **The Myth of the State**. New Haven London: Yale University Press, 1973. (1ª ed. 1946)

CEARÁ, Alex de Toledo; DALGALARRONDO, Paulo. Jovens Pichadores: Perfil Psicossocial, identidade e motivação. **Psicologia USP**, São Paulo, julho/setembro, 19(3), 2008. p.277-293.

CELINO. Opinião. **Jornal Hip-Hop Sul**, ano 1, n. 1, ago. 2004.

COHEN, Anthony P. **The symbolic construction of community**. London and New York: Routledge, 2007. (1ª ed. 1985)

COSTA, Mauricio Priess da. **A dança do movimento hip-hop e o movimento hip-hop da dança**. In: III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Anais... Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. (CD-ROM) p.88-95.

CREMONEZI, André Roberto. Idealismo absoluto como dialética da autoconsciência. In: **Revista Litterarius**, vol.13, nº01, 2014. p.1-13.

CUNHA, Magali do Nascimento. **“Vinho novo em odres velhos”**: um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. 347f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

DANTAS, Bruna Suruagy do Amaral. **Sexualidade e neopentecostalismo**: representações de jovens da igreja evangélica Bola de Neve. 229 f. (Dissertação em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

DAVIS, Mike. **Planeta Favela**. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação e pesquisa**. São Paulo, v.28, n.1, 2002, p.117-136.

\_\_\_\_\_. Um olhar sobre a juventude. In: DAYRELL, J. (Org). **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 21-44.

\_\_\_\_\_. **Juventude, grupos culturais e sociabilidade**. Disponível em: [www.fae.ufmg.br:8080/objuventude/acervo/texto%SCABA2004.html](http://www.fae.ufmg.br:8080/objuventude/acervo/texto%SCABA2004.html) Acessado em: 04/12/2004.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e movimento Hip Hop**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.

\_\_\_\_\_. Rebeldia urbana: tramas de exclusão e violência juvenil. In: HERSCHANN, M. (Org.). **Abalando os anos 1990 – Funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.112-135.

DUARTE, Geni Rosa. **A arte na da(periferia): sobre... vivência**. In: ANDRADE, Eliane Nunes (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (1ª ed. 1912)

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Lisboa: Cosmos, 1977.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes: 1999.

ELIAS, Norbert. Sugestões para uma teoria de processos civilizadores. In: \_\_\_\_\_. **O processo civilizador**. Formação do Estado e Civilização (vol. II). Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. pp.193-274

\_\_\_\_\_. Transformação no equilíbrio Nós-Eu. In: \_\_\_\_\_. **A sociedade dos indivíduos**. Trad. Mário Matos. Lisboa: Dom Quixote, 1993, pp.175-258.

\_\_\_\_\_; SCOTSON, John S. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

EVERS, Tilman. Identidade a face oculta dos novos movimentos sociais. **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, vol. 2, n. 4, Abril de 1984, p. 11-23.

FEIXA, Carlos. **De jóvenes, bandas e tribus**. Barcelona: Ariel, 1998.

FÉLIX, João Batista de Jesus. Entrevista para reportagem “O movimento hip hop reflete a realidade da periferia e ganha espaço na mídia”. **Revista Sociologia Ciência & vida**. Ano I, nº07, 2007. p.34-41.

\_\_\_\_\_. **Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese (Doutorado em Antropologia). FFLCH/ USP. São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic show e Zimbabwe: a construção da identidade nos bailes black paulistanos**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). FFLCH/ USP. São Paulo, 2000.

FERNANDES, Dalvani. **Geografia da Religião: um olhar sobre as espacialidades da Assembleia de Deus**. 130f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2012.

FEUERBACH, L. **Preleções sobre a essência da religião**. Campinas: Papirus, 1989. (1ª ed. 1851)

FREIRE, Karla Cristina Ferro. **Onde o reggae é a lei. São Luís: Jamaica brasileira?** São Luís: EDUFMA, 2012.

FRESTON, Paul. **Protestantismo e política no Brasil: da Constituinte ao Impeachment**. 303 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). UNICAMP, Campinas, 1993.

\_\_\_\_\_. Breve história do pentecostalismo brasileiro. In: ANTONIAZZI, Alberto (org.). **Nem anjos nem demônios: interpretações sociológicas do pentecostalismo**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 67-159.

FURLANETTO, Beatriz Helena. A Arte como Forma Simbólica. **R. Científica/FAP**, Curitiba, v.9, jan./jun. 2012. p.36-50.

GIL FILHO, Sylvio F. Geografia da Religião: reconstruções teóricas sob o idealismo crítico. In: KOZEL, S.; SILVA, J. da C.; GIL FILHO, S. F. (Orgs). **Da Percepção e Cognição à Representação: reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista**. São Paulo: Terceira Margem; Curitiba, NEER, 2007. p.207-222.

\_\_\_\_\_. **Espaço Sagrado: estudos em geografia da religião**. Curitiba: Ibpx, 2008.

\_\_\_\_\_. Da ontologia do sagrado de Rudolf Otto ao sagrado como forma simbólica. In: JUNQUEIRA, S. (Org) **O Sagrado: fundamentos e conteúdo do ensino religioso**. Curitiba: Ibpx, 2009. p.69-89.

\_\_\_\_\_. Formas Simbólicas em Ernst Cassirer: ensaio para uma Geografia da Religião Compreensiva. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia, 9, 2011. **Anais...** Goiânia: UFG, 2011a. (CD-ROM)

\_\_\_\_\_. La géographie des formes symboliques chez Ernst Cassirer. **Géographie et cultures**. 78, 2011b. p.1-13.

\_\_\_\_\_. Espacialidades de conformação simbólica em Geografia da Religião: um ensaio epistemológico. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, nº32, jul/dez 2012. p.78-90

GOMES DA SILVA, José Carlos. **Sounds of Youth in the Metropolis: The Different Routes of the Hip Hop Movement in the City of São Paulo**. Vibrant, v.8, n1, 2012. p.70-94.

GOMES, Renan L. **Território usado e movimento hip-hop**: cada canto um rap, cada rap um canto. 159f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2012.

HALEY, Alex; X, MALCOLM. **The autobiography of Malcolm X**. Ballantine Books, New York, 1992. (1ª ed. 1964)

HERSCHAMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Abalando os anos 1990 – Funk e Hip-Hop**: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.52-85.

\_\_\_\_\_. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HUNTINGTON, Ellsworth. **Mainsprings of civilization**. New York: John Wiley and Sons, 1945.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001. (1ª ed. 1787)

KEHL, Maria Rita. **Radicais, Raciais, Racionais**: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. São Paulo em Perspectiva, vol.13, nº 3, 95-106, set. de 1999.

KONG, L. Geography and religion: trends and prospects. **Progress in Human Geography**, vol. 14, nº 3, London, 1990. p.355-371.

KRS ONE. **The Gospel of Hip-Hop**: First Instrument. I Am Hip Hop imprint: Brooklyn, New York: 2009.

LEAL, S. J. M. Acorda Hip Hop! Despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LIMA, Tânia. Apresentação. In: \_\_\_\_\_; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. (Orgs) **Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009. p.5-6.

LINDOLFO FILHO, J. Hip hopper: Tribos urbanas, metrópoles e controle social. In: PAIS, J. M. E BLASS, L. M. S. (Orgs.) **Tribos urbanas**: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

LOSILLA, Javier (Org). **Dicionário de Hip Hop y Rap Afrolatinos**. Sociedad General de Autores y Editores; Instituto Cervantes: Madrid, 2002.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M.E.D.A. Métodos de coleta de dados: observação, entrevista e análise documental. In: \_\_\_\_\_.; **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986. p.25-39.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In.: **RBCS**, Vol.17, nº 49, junho, 2002. p.11-29.



MARABLE, Manning. **Malcolm X: uma vida de reinvenções**. Tradução Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARANHÃO FILHO, Eduardo Meinberg de Albuquerque. **A grande onda vai te pegar**. Mídia, mercado e espetáculo da fé na Bola de Neve Church. 233f. (Dissertação em História do Tempo Presente). Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina, 2010a.

\_\_\_\_\_. Neopentecostalismo de supegração: o ciberespaço como chave para o sucesso neopentecostal. **Revista História Agora**, nº10, dezembro de 2010b.

\_\_\_\_\_. Marketing, mercado, mídia e espetáculo da fé na Bola de Neve Church. Disponível em: [www.acsrm.org/interactivo/fscommand/GT02\\_MeinbergEduardo.pdf](http://www.acsrm.org/interactivo/fscommand/GT02_MeinbergEduardo.pdf) Acessado em: 23/03/2014.

MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005. [1ª ed. 1999].

MARIZ, Cecília Loreto. Perspectivas sociológicas sobre o pentecostalismo e o neopentecostalismo. **Revista de Cultura Teológica**, n 13, ano III, out/dez, 1995 p.37-53

MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira**. São Paulo: Editora Gente, 2014.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. (Orgs) **Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009. p.148-156.

MENDES, Jeferson; MENDES, Josiane. **Norbert Elias e a Sociedade dos Indivíduos**. Disponível em <http://www.consciencia.org/norbert-elias-e-a-sociedade-dos-individuos> Acessado em: 09/09/2013

MENDONÇA, Antônio Gouvêa de. **Protestantes, pentecostais e ecumênicos: o campo religioso e seus personagens**. 2. ed. São Bernardo do Campo: Umesp, 2008a.

MENDONÇA, Joêzer de Sousa. O evangelho segundo o gospel: mídia, música pop e neopentecostalismo. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, nº1, Pelotas, 2008b. p.220-249.

\_\_\_\_\_. **Música e Religião na era do pop**. Curitiba: Appris, 2014.

\_\_\_\_\_; KERR, Dorotéia. Canção Gospel: trilha sonora do cristianismo na pós-modernidade. Disponível em: [www.anppom.com.br/anais/...anppom.../musicol\\_JMendonca\\_DKerr.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/...anppom.../musicol_JMendonca_DKerr.pdf) Acessado em: 09/06/2014.

MENEZES, Jaileila de Araujo; COSTA, Mônica Rodrigues. Desafios para a pesquisa: o campo-tema movimento Hip-Hop. **Psicologia & Sociedade**, 22 (3), 2010. p.457-465.

MINAYO, Maria Cecília de Souza et al. **Fala galera**. Juventude, violência e cidadania na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Geramond, 1999.

MUNHOZ, Daniella Rosito Michelena. **Graffiti**: uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba. 175f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2003.

NIEBUHR, H. Richard. **As Origens Sociais das Denominações Cristãs**. São Paulo, São Bernardo do Campo, ASTE/Ciências da Religião, 1992.

NOVAES, Regina. Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra. **Religião e Sociedade**, 20(1), Rio de Janeiro, 1999. p. 65-92.

\_\_\_\_\_. Os jovens "sem religião": ventos secularizantes, "espírito de época" e novos sincretismos. Notas preliminares. **Estud. av.**, São Paulo, v. 18, n.52, Dec. 2004, p.321-330. Disponível em: <http://goo.gl/bePdmz> Acessado em: 08/08/2012.

\_\_\_\_\_. Juventude, percepções e comportamentos: a religião faz a diferença? In: ABRAMO, H. W.; BRANCO, P. P. M. (org). **Retratos da juventude brasileira**: análises de uma pesquisa nacional. São Paulo: Instituto Cidadania, Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p.263-290.

\_\_\_\_\_. Juventude, religião e espaço público: exemplos "bons para pensar" tempos e Sinais. **Religião e Sociedade**, 32(1). Rio de Janeiro, 2012. p.184-208.

OLIVEIRA, Denilson Araújo de. **Por uma significação geográfica do movimento hip-hop**. 75f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Geografia). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004.

OLIVEIRA, F. Intelectuais, conhecimento e espaço público. **Revista Brasileira de Educação**. Set/Out/Nov/Dez, Nº 18, p.125-132, 2001.

ORO, Ari Pedro. "Podem passar a sacolinha": um estudo sobre as representações do dinheiro no neopentecostalismo brasileiro. **Cadernos de Antropologia**, 9, p.7-44. Programa de pós-graduação em antropologia social da UFRGS, 1992.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PAIS, José Machado. **Culturas juvenis**. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2003.

PARSITAU, Damaris. "Then sings my soul": gospel music as popular culture in the spiritual lives of Kenyan pentecostal/charismatic christians. **Journal of Religion and Popular Culture**. Spring 2006. Disponível em: <http://www.usask.ca/relst/jrpc> Acessado em: 14/04/2012.

PAULA, Benjamin X. de. Um estudo sobre o movimento Hip Hop na cidade de São Paulo: décadas de 1980 e 1990. **Ensaios de História**, Franca, v.6, n.1/2, 2001. p.81-95.

PERLMAN, Janice. **O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro**. Tradução do inglês por Valdivia Portinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PEREIRA, Clevisson Jr. **Geografia da Religião e espaço sagrado: análise de uma espacialidade pentecostal**. 88 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Geografia) UFPR, Curitiba, 2009.

\_\_\_\_\_. Do sagrado ontológico à forma simbólica: o espaço sagrado como categoria de análise na geografia da religião. IN: V Simpgeo – Simpósio Paranaense de pós-graduação e pesquisa em geografia. Estado da Arte, tendências e desafios, 5, 2010. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2010b. (CD-ROM) p.1181-1193

\_\_\_\_\_; GIL FILHO, Sylvio Fausto. Geografia da Religião e Espaço Sagrado: diferenças entre as noções de locus material e conformação simbólica. **Ateliê Geográfico**, v.6, nº1, abril de 2012. p.35-50.

\_\_\_\_\_. **Geografia da religião e a teoria do espaço sagrado: a construção de uma categoria de análise e o desvelar de espacialidades do protestantismo batista**. 285 f. Tese (Doutorado em Geografia). UFPR, Curitiba, 2014.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, nº 79, 2010a. p.143-162.

PEREZ, Léa Freitas et al. “Religião, valores morais e política entre a juventude mineira do pólo capital: observações preliminares”. **Numen – Revista de Estudos e Pesquisas da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora**. Juiz de Fora, v. 7, n. 1, jul. 2004.

\_\_\_\_\_. Da Religião e de Juventude: modulações e articulações. **Cadernos IHU Idéias (UNISINOS)**. V.72, 2007. p.1-12.

PIMENTEL, Spency K. **O livro vermelho do hip-hop**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

PITTMAN, John P. Todos vocês pretos devem reconhecer: a luta dialética do Hip-Hop por reconhecimento. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Orgs.). **Hip Hop e a Filosofia**. Tradução Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

PPHH. **Prêmio Paraná Hip-Hop**. Folder distribuído no evento. Curitiba: 2013.

PRUDENCIO, Kelly; JUNIOR, José Geraldo. Curitiba também tem periferia: a comunicação multiterritorial do hip-hop. **Geografias da Comunicação**. N.21, Ano 11, Vol.1, 2013. p.80-91.

REVISTA TEORIA E DEBATE. **Entrevista com Mano Brown**, nº 46, nov./dez. 2000 a jan. 2001.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. **Novas formas de vivências nas Polis brasileiras? A ação transformadora da realidade urbana brasileira pelo movimento hip hop**. Disponível em: <http://goo.gl/N5g84I> Acessado em: 12/02/2015.

RINSCHÉDE, G. **Religionsgeographie**. Braunschweig: Westermann, 1999.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Glauco Bruce. **Geografias Insurgentes: um olhar libertário sobre a produção do espaço urbano através das práticas do movimento hip-hop**. 329 p. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

ROSÁRIO, Heleno Brodbeck do. **Por uma vida sem treta: experiência social de jovens alunos de periferia urbana, didática da história e empatia histórica**. 92 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2009.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHANN, M. (Org.). **Abalando os anos 1990 – Funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.190-213.

ROSSI, Luiz Alexandre Solano. Teologia da Prosperidade. In: \_\_\_\_\_. **Jesus vai ao McDonald's: teologia e sociedade de consumo**. 2ª ed. rev. Curitiba: Champagnat, 2011. p.85-130.

SALLAS, Ana Luisa Fayet et al. **Os jovens de Curitiba: esperanças e desencantos, juventude, violência e cidadania**. 2ª Ed. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

SEMPLE, Ellen Churchill. **Influences of geographic environment: on the basis of Ratzel's system of anthropo-geography**. New York: Henry Holt and Co., 1911.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SERPA, Angêlo. Acessibilidade. In: \_\_\_\_\_. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Salvador: Contexto: EDUFBA, 2007. p.17-39.

SHUKER, Nancy. **Martin Luther King**. Coleção Os Grandes Líderes. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda.: 1987.

SHUSTERMAN, Richard. Estética no Rap: violência e a arte de ficar na real. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Orgs.). **Hip Hop e a Filosofia**. Tradução Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown**. 293f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2012.

SILVA, Alessandro S. da. **Religião e espacialização: o caso da Igreja Internacional da Graça de Deus**. 153 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

SILVA, Heloisa Vilas Boas Araújo da. Graffiti e pichação na paisagem urbana de Curitiba. 24f. Trabalho de Conclusão de Curso (Processos Fotográficos Integrado ao Ensino Médio). Instituto Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

SILVA JUNIOR, José Geraldo da. **Quadros do reconhecimento: a comunicação política do movimento hip-hop de Curitiba**. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, MV; ATHAYDE, Celso. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOARES, Luiz Eduardo. Prefácio. In: MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira**. São Paulo: Editora Gente, 2014. p.6-16

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip-Hop: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da Violência**. 243f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop**. 206 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2009.

SOUZA, Angela Maria de; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Music and Musicalities in the Hip Hop Movement: gospel rap. **Vibrant**, v.8, n1, 2012. p.7-38

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vania Magalutti; ARALDI, Juciane. **Hip Hop: da rua para a escola**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2005. (Coleção Músicas).

SOUZA, Marcilene Garcia. **Juventude negra e racismo: o movimento hip hop em Curitiba e a apreensão da imagem de “Capital Européia” em uma “harmonia racial”**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

TAVARES, Fátima Regina Gomes et al. Crenças e pertencas, moral e sexualidade na juventude mineira”. **Numen – Revista de Estudos e Pesquisas da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora**. Juiz de Fora, v.7, n. 1, jul. 2004.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Entrevista para matéria: “Mais de 50.000 manos”. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, nº 3, setembro de 1998 (Especial Movimento Hip Hop).

\_\_\_\_\_. **Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia**. 229f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PUC, São Paulo, 2000.

TOMASSI, Bianca C. T.; FERREIRA, Francirosy C. B. Dos primeiros aos Últimos Poetas: a intersecção Hip-Hop – Islã. **Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar**, v.3, n.2, jul.-dez., 2011. p.30-50.

TONI C. **O Hip-Hop está morto!** A história do Hip-Hop no Brasil. São Paulo: Edição do autor, 2012.

TORRES, Marcos Alberto. **Os sons que unem:** a paisagem sonora e a identidade religiosa. 242 f. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

TORTI, Maria Teresa. **L'officina dei sogni:** arte e vita nell'underground. Genova: Costa e Nolan, 1994.

TURRA NETO, Nécio. Observação participante como metodologia de pesquisa em Geografia Cultural. In: XIII Semana de Geografia: Paraná, 150 anos: Natureza e Formação Sócio-Espacial. Departamento de Geografia da Universidade Estadual do Centro-Oeste. **Anais...** Guarapuava: UNICENTRO, 2004b. p.81-95.

\_\_\_\_\_. **Múltiplas trajetórias juvenis em Guarapuava:** territórios e redes de sociabilidade. 516 f. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Presidente Prudente: 2008.

\_\_\_\_\_. Movimento Hip-Hop do mundo ao lugar: Difusão e territorialização. In: Seminário de Pesquisa Juventudes e Cidade, 1, 2011. (Digital) **Anais...** Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

\_\_\_\_\_. Metodologia de pesquisa para o estudo geográfico da sociabilidade juvenil. **Ra' e ga:** o espaço geográfico em análise, nº23, 2011, p.340-375.

\_\_\_\_\_. **Múltiplas trajetórias juvenis:** territórios e rede de sociabilidade. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela:** do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VANDENBERGHE, F. **From Structuralism to Culturalism:** Ernst Cassirer's Philosophy of Symbolic Forms. European Journal of Social Theory. Sage Publications, London and New Delhi, 4(4), 2001. p.479-497.

WAISELFISZ, Julio J. **Mapa da Violência 2013:** homicídio e juventude no Brasil. Brasília. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO Brasil, 2013.

WELLER, Wivian. **Minha voz é tudo que eu tenho:** manifestações juvenis em Berlim e São Paulo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

WIRTH, Lauri Emílio. **Religião e vida cotidiana – alguns pressupostos.** Polígrafo não publicado.

WULFHORST, Ingo. O pentecostalismo no Brasil. **Revista Estudos Teológicos**, Programa de Pós-graduação em Teologia, vol.35, nº01, 1995, p.7-20.

YONG, Amos; ELBERT, Paul. Christianity, pentecostalism, issues in science and religion. IN.: HUYSSTEEN, J. Wentzel Vrede van. **Encyclopedia of science and religion**. 2nd. New York: Thomson, Gale, 2003. p.132-135.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo: do sertão ao hip-hop**. São Paulo: LiteraRua, 2014.

ZANFAGNA, Christina. Building "Zyon" in Babylon: holy hip hop and geographies of conversion. **Black Music Research Journal**. 31, 1, Spring, 2011. p.145

ZIBORDI, Marcos. O nome do barato não é break. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, nº 24, 23, junho de 2005, (Especial Movimento Hip Hop).

## **FONTES PRIMÁRIAS**

Douglas Raiz Santos de Oliveira (Dow Mc). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 23 de abril de 2014.

Cleomar F. da Silva (Maguila – Grupo V.C.S.). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 23 de abril de 2014.

Luan Fernando Ribeiro da Silva (Crazy “L” – Grupo V.C.S.). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 23 de abril de 2014.

Daniel Ribeiro (Don Cór – Grupo V.C.S.). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 23 de abril de 2014.

Roger Passos da Silva (Zidane – Grupo Santa Gang). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 26 de abril de 2014.

Gianinni Passos da Silva (Grupo Santa Gang). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 26 de abril de 2014.

Alexandre Rota Neto (ALX). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 08 de maio de 2014.

Theo Willian Santos (Thestrow). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 30 de maio de 2014.

José Renato Sales da Silva (Carioca). Entrevista cedida em Fazenda Rio Grande, no dia 10 de junho de 2014.

Marlon Campos. Entrevista cedida em Curitiba, no dia 12 de junho de 2015.

Felipe Ferro (Pastor Felipe). Entrevista cedida em Curitiba, no dia 18 de junho de 2015.

## FONTES DA INTERNET

BILLBOARD. <http://www.billboard.com.br/noticias/23-tipos-de-rap-em-menos-de-5-minutos/> Acessado em 26/08/2015.

BLOG BECO41. <http://beco41.blogspot.com.br> Acessado em: 04/03/2013.

BLOG ESTILOS DE RAP. <http://estilosderap.blogspot.com.br/> Acessado em: 26/08/2015.

BLOG I LOVE CWBEATS. <http://ilovecwbeats.blogspot.com.br> Acessado em: 04/03/2013.

BLOG TRACKCHEIO. <http://trackcheio.blogspot.com.br> Acessado e/m: 04/03/2013.

CAROS AMIGOS. Reportagem: Igreja Bola de Neve tenta barrar livro de historiador. Disponível em: <http://goo.gl/u0cSi6> Acessado em: 23/03/2014.

CENSO DEMOGRÁFICO 2010. Aglomerados Subnormais – Informações Territoriais. IBGE, 2011. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000015164811202013480105748802.pdf> Acessado em: 14/08/2015.

GAZETA DO POVO. Cinco cidades brasileiras integram lista das mais desiguais do mundo. <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/cinco-cidades-brasileiras-integram-lista-das-mais-desiguais-do-mundo-289ip4tf7qr70xp5s0uhycd3i> Acessado em: 22/09/2015.

GAZETA DO POVO. Gangues semeiam o medo em Curitiba. <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/gangues-semeiam-o-medo-em-curitiba-b98c8d4qww2uad204et0fbivi> Acessado em: 16/10/2015.

NEPEC. [www.nepec.igeog.uerj.br](http://www.nepec.igeog.uerj.br) Acessado em 03/08/2014.

NUPPER. [www.nupper.com.br](http://www.nupper.com.br) Acessado em 03/08/2014.

PALMARES. <http://goo.gl/2mQFWWf> Acessado em 05/03/2014.

PARANASHOP. Descrição do grupo de rap curitibano Inthefinityvoz. Disponível em: <http://goo.gl/2TH5pX> Acessado em: 28/02/2014.

POWERHOUSEBOOKS. Descrição do livro “The Gospel of Hip-Hop: First Instrument”. Disponível em: [powerhousebooks.com/thegospelofhiphop/](http://powerhousebooks.com/thegospelofhiphop/) Acessado em: 25/02/2014.

PREMIO PARANÁ HIP-HOP. <http://www.premioparanahiphop.com.br> Acessado em: 04/03/2013.

SNT, Sara Nossa Terra. Site da Igreja, texto “Quem somos”. Disponível em: [www.sntcuritiba.com/site/?page\\_id=51](http://www.sntcuritiba.com/site/?page_id=51) Acessado em: 12/01/2014.



# **ANEXOS**

## ANEXO 01

### Termo de Consentimento – Participação da Pesquisa

Declaro, por meio deste termo, que concordei em participar da pesquisa de doutorado referente ao projeto intitulado: HIP-HOP E RELIGIÃO: UMA CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO, desenvolvida por Dalvani Fernandes, acadêmico regularmente matriculado no programa de pós-graduação em Geografia da UFPR, orientado pelo professor Dr. Sylvio Fausto Gil Filho. Fui informado (a), ainda, de que poderei contatá-lo e consultá-lo a qualquer momento que julgar necessário através do telefone nº (41) 8409-7911 ou (42) 9806-4505; ou ainda, e-mail dalvani.fernandes@gmail.com. Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Os dados dos depoimentos estarão sob sigilo ético e não deverão ser divulgados até o momento de publicação da pesquisa, de modo que ela não oferece nenhum risco ao/a informante.

Eu, \_\_\_\_\_, portador/a  
do documento \_\_\_\_\_,  
residente \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_, declaro para os devidos fins que cedo os direitos da minha entrevista para que seja transcrita, analisada e utilizada, no todo ou em partes, no âmbito da pesquisa acima citada. Da mesma forma, autorizo que seja usada posteriormente por terceiros vinculados à UFPR, que ficará com a guarda do material após o término da pesquisa.

Também informo que:

( ) permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa.

( ) não permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa.

Curitiba, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

\_\_\_\_\_  
Participante da Pesquisa

\_\_\_\_\_  
Pesquisador Dalvani Fernandes

## ANEXO 02

### ROTEIRO PARA ENTREVISTA SEMI ESTRUTURADA:

- 1) Fale-me como se deu sua entrada no movimento Hip-Hop.
- 2) O que você sabe sobre a história do Hip-Hop em Curitiba?
- 3) Quais são os elementos do Hip-Hop?
- 4) Fale-me como se deu seu envolvimento com a Igreja (especifique).
- 5) Você aprendeu a cantar e tocar na Igreja (especifique)?
- 6) Em quais projetos musicais está envolvido na Igreja (especifique)?
- 7) E fora dela?
- 8) Existe um que considere mais importante? Por quê?
- 9) Existem muitos estilos de Rap. Como você classifica seu Rap?
- 10) Qual o público você acredita atingir com o seu som?
- 11) O que te inspira/motiva para escrever suas letras?
- 12) Qual a maior dificuldade que um rapper pode encontrar em Curitiba?
- 13) O Hip-Hop salvou minha vida. Vi essa frase em algumas camisetas. Você concorda com ela? Por quê?
- 14) CÉLULA DA RIMA. O que você sabe sobre esse projeto? Como começou? Qual o objetivo?
- 15) Onde existem células hoje?
- 16) Como ela é vista pela comunidade do Hip-Hop?
- 17) Como ela é vista pela comunidade da Igreja?
- 18) Por que ela saiu da Presidente Kennedy?
- 19) Como acontece o apoio para novos rappers dentro da Igreja (especificar)?
- 20) Você participa de grupos de estudo na Igreja (especificar). Como são?
- 21) Como você diferencia o rap que é feito “no mundo” do Rap que é feito “na igreja”?
- 22) O que você entende por Gospel? Ela se enquadra no seu som? Por que o seu som é diferente de Gospel (se for o caso)?

## ANEXO 03

### VOCABULÁRIO:

OBS. Termos extraídos do *site* Escrita urbana, com descrição segundo as palavras dos próprios escritores urbanos.

#### WRITER:

Graffiti, praticante da arte do graffiti, escritor urbano.

#### CREW:

Grupo de *writers*.

### PRODUÇÃO:

Graffiti feito por vários *writers*.

#### PEACE:

Graffiti feito por um *writer*, onde se usa mais de 3 cores.

### BOMB:

Graffiti rápido ou ilegal, geralmente feito a noite. Pode ser feito nos lugares de difícil alcance para se fazer um *peace*.

#### THROW-UP:

Vômito, estilo simples de letra, usado nos *bombs*. Geralmente feito em duas cores. As letras gordas, em forma de bolhas, são conhecidas como *bubble letters*.

### TAG:

O básico de graffiti, a assinatura do *writer*. Logotipo. Geralmente são feitos com marcadores, mas também podem ser feitos com *spray*.

#### TAG RETO:

Chamada também pichação. Tipo de assinatura, criada em São Paulo.



#### TAGGER:

Que não é *writer*, que nunca fez um *peace*... só fazem assinaturas. Pichadores também são chamados *scribblers*.

#### TOY:

Writer inexperiente ou que copia os graffiti dos outros. Uma definição antiga de "TOYS" "Trouble On Yous System", ou seja, roubam seu esquema.

### ALL CITY:

É considerado aquele que escreve por toda cidade, ou pelo país. Pode se referir a um *writer* individualmente ou uma *crew*. Além de escrever por tudo, tem que fazer todo tipo de escrita (*peace*, *bomb*, *tag*) e em todo tipo e local (muro, trens...).

### ATROPELAR:

Pintar sobre o desenho de outro.

### CHARACTER:

Boneco, desenho no qual se representa um ser vivo, podendo ser humano ou não, KARAK.

### STICKERS/ETIQUETAS

Forma de bombear os lugares públicos, onde seria muito flagrante usar um marcador. Usa-se então adesivos.

FONTE: MUNHOZ (2003, p.10)

APRESENTAÇÃO DO VOCABULÁRIO UTILIZADO PELOS GRAFFITEIROS. IMAGEM EXTRAÍDA DA DISSERTAÇÃO "GRAFFITI: UMA ETNOGRAFIA DOS ATORES DA ESCRITA URBANA DE CURITIBA"